

ΜΕΛΕΤΕΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ
ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: Π. Ε. ΦΟΡΜΟΖΗΣ

ΤΕΥΧΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

Π. Ε. ΦΟΡΜΟΖΗ

ΚΕΙΜΕΝΑ ΤΗΣ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ
ΣΧΕΤΙΚΑ
ΜΕ ΤΗΝ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΜΑΣ
ΜΕΤΑΦΡΑΣΜΕΝΑ ΣΤΗ ΓΛΩΣΣΑ ΜΑΣ

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ
ΒΑΣ. ΡΗΓΟΠΟΥΛΟΥ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ
1968

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY
METAPHYSICS

ΜΕΛΕΤΕΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ
ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: Π. Ε. ΦΟΡΜΟΖΗΣ

ΤΕΥΧΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

Π. Ε. ΦΟΡΜΟΖΗΣ

ΚΕΙΜΕΝΑ ΤΗΣ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ
ΣΧΕΤΙΚΑ
ΜΕ ΤΗΝ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΜΑΣ
ΜΕΤΑΦΡΑΣΜΕΝΑ ΣΤΗ ΓΛΩΣΣΑ ΜΑΣ

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ
ΒΑΣ. ΡΗΓΟΠΟΥΛΟΥ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ
1968

МЕТЕТЕ ГЛА ТНУ ЕККАНІАТІКН МОУІКН
ΑΙΣΙΟΤΗΣ Η Ε ΦΟΡΜΟΝΗ

ΠΕΤΡΟΣ ΑΣΤΕΡΟ

Η. Ε. ΦΟΡΜΟΝΗ

ΚΕΙΜΕΝΑ ΤΗΣ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ
ΕΤΙΚΑ
ΜΕ ΤΗ ΕΚΚΑΝΙΑΤΙΚΗ ΜΟΥΙΚΗ ΜΑΖ
ΜΕΤΑΦΡΑΣΜΕΝΑ ΣΤΗ ΓΑΛΛΙΚΗ ΜΑΖ

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ
ΒΑΛ. ΠΗΛΟΠΟΥΛΟΥ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ
1998

ΣΤΗΝ

ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

Μ' ΕΥΓΝΩΜΟΣΥΝΗ

THE
LIBRARY OF THE
B. ELLIOTT

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Στά δώδεκα τεύχη πού θά δημοσιεύσουμε, μέ τή θέληση τοῦ Θεοῦ, στή σειρά «Μελέτες γιά τήν ἐκκλησιαστική μουσική», δέν ἐπιδιώκουμε βέβαια νά ὑποδείξουμε λύσεις στά πολλά καί πολύπλοκα προβλήματα τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς μας. Ἀπλᾶ ἐπιθυμοῦμε νά συντελέσουμε νά κατανοηθῇ καί στήν περιοχή της, πῶς μόνο μέ ψυχική ἐπαφή καί πνευματική συνεργασία θά ἦταν δυνατό ν' ἀναχθοῦμε στήν «ἀληθινή πίστη», ἀφοῦ περάσουμε τόν κοπιαστικό δρόμο, ὅπου θ' ἀναλωθοῦν ζωές ὁλόκληρες μέ πολικό ἄστρο τῆ λαχτάρα γιά τήν ἀλήθεια καί τὸ ὥραϊο.

Στόν κοπιαστικό αὐτό δρόμο ἔνα σημαντικό τμήμα ἀποτελοῦν, χωρὶς ἄλλο, κι οἱ προσπάθειες τῆς εὐρωπαϊκῆς ἐπιστήμης, καί τὸ δεύτερο καί τὸ τρίτο τεῦχος τῆς σειρᾶς, εἰσαγωγικά στό τέταρτο μέ τόν τίτλο «Αἰσθητική τῆς Θείας Λειτουργίας στήν Ὁρθόδοξη Ἑλληνική Ἐκκλησία», παρέχουν ἴσως ἀμυδρή εἰκόνα, πόσα θά ἦταν δυνατό νά ὠφεληθοῦμε κι ἀπ' αὐτές, ἂν δέν παραλείψουμε νά τίς μελετήσουμε.

ΚΕΙΜΕΝΑ ΤΗΣ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ
ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΗΝ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΜΑΣ
ΜΕΤΑΦΡΑΣΜΕΝΑ ΣΤΗ ΓΛΩΣΣΑ ΜΑΣ

Γιὰ τοὺς μελετητάς, ποὺ παρακολουθοῦν τὴν προσπάθειά μας καὶ δὲν εἶναι σὲ θέση νὰ μεταχειρισθοῦν ξένα κείμενα σχετικὰ μὲ τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ μας, θὰ δημοσιεύουμε κάθε τόσο μεταφράσεις ἀπὸ ἱστορικές, θεωρητικές, ἢ μουσικολογικὲς μελέτες. Οἱ ἐργασίες αὐτές, μὲ τὴν πληρότητά τους καὶ τὸν πλοῦτο τους, κι ἀκόμα μὲ τὶς διαφορὰς τους καὶ τὶς ἀντιφάσεις τους πολλὰς φορές, ἐγίναν αἰτία νὰ ἐντείνουμε τὴν προσοχή μας, νὰ μάθουμε καὶ νὰ σκεφθοῦμε· νὰ ἐπιμείνουμε τέλος στὶς λεπτομέρειες, γιατί καταλήξαμε στὴν πεποίθηση, πὼς μόνο ἂν ἐκείνες ὀρισθοῦν καὶ φωτισθοῦν, ὅσο αὐτὸ εἶναι δυνατό, μπορούμε νὰ ἐλπίζουμε, πὼς θὰ παραμένουμε πάντα στὸν ὀρθὸ καὶ στέρεο δρόμο τῆς ἐπιστήμης.

Ὁ δημιουργὸς τῆς νεοελληνικῆς ἐπιστήμης στὴν περιοχὴ τῆς φιλολογίας, ὁ πρῶτος πραγματικὰ πνευματικὸς ἄνθρωπος παραστάτης τοῦ μεγάλου ποιητοῦ μας, τοῦ Σολωμοῦ, ὁ Γιάννης Ἀποστολάκης, στὴν ὑποδειγματικὴ προσπάθειά του νὰ ὀρίσῃ τὸ κείμενο τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ μας, ἀπέδειξε τὴ σημασία τῆς ἐπιμονῆς στὴ λεπτομέρεια. Ὁ ὑπέροχος νεοελληνικὸς ἐπιστημονικὸς δρόμος, ποὺ ἀνοίχθηκε μπροστὰ μας μὲ τὶς ἐργασίες του, χαρακτηρίσθηκε βέβαια ἀπὸ φιλόλογο μὲ μικρὴ ψυχικὴ ἀντοχὴ «μακρὰ ὁδὸς ἀπανδόκευτος» — «βίος ἀνεόρταστος», κανένας ὅμως δὲν θὰ μπορούσε σήμερα ν' ἀρνηθῇ¹, πὼς ὁ κοπιαστικὸς δρόμος τοῦ Γιάννη Ἀποστολάκη, ἂν ἀποφασίζαμε νὰ τὸν ἀκολουθήσουμε, ἀφοῦ θὰ μᾶς λύτρωνε σιγὰ-σιγὰ ἀπὸ τόσες καὶ τόσες «κενὲς ἐννοιες», ποὺ ὑψώνονται κίνδυνος νὰ πνίξουν τὴν ὑπόστασή μας, θὰ μᾶς ὀδηγοῦσε στὴ μεγάλη καὶ μοναδικὴ ἐορτὴ κι εὐτυχία, νὰ χαροῦμε μιὰ μέρα τὸν πλοῦτο τῆς ζωῆς τοῦ λαοῦ μας, καὶ μαζί τὸ μεγάλο καὶ πρῶτο καλὸ, τὸν πλοῦτο τῆς γλώσσας μας καὶ τῆς μουσικῆς μας.

1. Βλ. Δ. Α. Πετροπούλου, καθηγητοῦ τῆς θρησκείας τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων, τοῦ ἰδιωτικοῦ αὐτῶν βίου καὶ τῆς λαογραφίας στὸ Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, «ὁ Γιάννης Ἀποστολάκης καὶ τὸ δημοτικὸ τραγούδι», «Ἑλληνικὴ Δημιουργία», Ἀθήναι, 1953, σελ. 487 κ.ἐξ. (=Πελοποννησιακὴ Ἔστια, Β, Ἀθήναι, Νοέμβριος 1953).

Με τίς μελέτες γενικά, καί μ' ὅ,τι ἄλλο δημοσιεύουμε γιά τήν ἐκκλησιαστική μουσική μας, ἐπιθυμοῦμε νά συντελέσουμε, ὥστε τὰ σχετικά προβλήματα ν' ἀντιμετωπισθοῦν σέ μιάν ἀνάλογη περιοχή. Τόν κίνδυνο, μήπως οἱ ἀτέλειωτες λεπτομέρειες ἀδυνατίσουν τήν ἱκανότητά μας γιά σταθερή ἀξιολογική θεώρηση, ἀντιμετωπίζουμε μέ τή φροντίδα νά μὴ λησμονοῦμε πάντα τὸ ἐρώτημα: σὲ τί ἀποβλέπουμε τελικὰ μέ τίς δημοσιεύσεις αὐτές;

Ἡ διαπότιση τῆς ἀνθρώπινης ζωῆς ἐπάνω στὴ γῆ ἀπὸ τὸν Θεῖο Κόσμο τοῦ Χριστοῦ καὶ τοῦ Χριστιανισμοῦ, σὲ βαθμὸ πού ὁ ἕνας Κόσμος ν' ἀποτελῇ ἄμεση συνέχεια τοῦ ἄλλου καὶ νά ἔχη τὴ δύναμη νά διαμορφώῃ ἀδιάκοπα στὴ ζωὴ τὴν αἰώνια μορφή τοῦ ἀνθρώπου, πιστεύουμε πὼς πρέπει νά παραμένῃ τὸ πολικὸ ἄστρο στὴν προσπάθεια τοῦ ἀνθρώπου. Γιά τὴν διαπότιση αὕτὴ ἡ Θεία Λειτουργία ἀποτελεῖ βασικὴ συμβολή, καὶ στὴ Θεία Λειτουργία ἡ ψαλμωδία πρέπει νά εἶναι πάντα σὲ θέση νά συγκινῇ καὶ νά συνεπαίρῃ τὴν ἀνθρώπινη ψυχὴ, κι ἔτσι νά συντελῇ τὸ χριστιανικὸ περιεχόμενο κι ἡ χριστιανικὴ μορφή νά ἐπιδροῦν ὁλοκληρωμένα στὸν ψυχικὸ κόσμον τοῦ πιστοῦ.

Με τὴν πίστη αὕτὴ ἡ συμβολὴ μας στὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ συμμετέχει σ' ὅ,τι ἀπετέλεσε τὴν ἐθνικὴ φιλοτιμία μας καὶ τὴν ἐθνικὴ ὑπερηφάνειά μας, καὶ μαζὶ τὸ κίνητρο σὲ κάθε ἐκδήλωσή μας. Ξεκινήσαμε, δηλαδή, μέ τὴν πεποίθηση καὶ μ' αὐτὴν πάντα συνεχίζουμε, πὼς μέ σταθεροὺς πόλους στὴν προσπάθειά μας ἀπὸ τὴ μιὰ μεριὰ τὴν αἰώνια μορφή τοῦ ἀνθρώπου, πού μέ τόσους ἀγῶνες ἐπέτυχαν νά ὑψώσουν μιὰ γιά πάντα στὰ βαθύτερα τῆς ἀνθρώπινης ψυχῆς οἱ ὑπέροχοι πρόγονοί μας, κι ἀπὸ τὴν ἄλλη τὴν ἐπίμονη καὶ συνεχὴ ἀγωνία νά φωτίσουμε τὴ λεπτομέρεια, κάθε πτυχὴ στοὺς ποικίλους κύκλους τῆς ζωῆς μας — κι αὐτὸ γίνεται μόνο μέ τὴν ἐπιστήμη καὶ τὴν τέχνη, πού ἔχουν τὴ δύναμη κάθε φορὰ νά βεβαιώνουν καὶ νά στερεώνουν μέσα μας τὴν ὑπαρξὴ τῆς αἰώνιας μορφῆς τοῦ ἀνθρώπου — θὰ φθάναμε ἴσως κι ἡμεῖς τελικὰ στὴ χαρὰ νά προσφέρουμε συνολικὰ τὴ συμβολὴ μας στὴν παγκόσμια σήμερα κίνηση γιά συνεργασία τῶν ἀνθρώπων ὅλης τῆς γῆς, μέ κυρίαρχη τὴν ὑψίστη ἀρετὴ, τὸν ἀνθρωπισμό.

Γιὰ τίς λεπτομέρειες στὴν περιοχὴ τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς θὰ γίνῃ ἀνάγκη πολλὰς φορὲς νά συζητήσουμε καὶ μέ τὸν εἰδικὸ ἐργάτη τῆς ἐπιστήμης καὶ τὸν καλλιτέχνη τῆς δυτικῆς Εὐρώπης, καὶ μέ τίς μεταφράσεις, πού ἀρχίζουμε νά δημοσιεύουμε, θέλουμε καὶ ἔμπρακτα νά βεβαιώσουμε, πόσο λαχταροῦμε νά συμμετάσχουν στὴ συζήτηση καὶ νά ἐργασθοῦν ὅλοι ὅσοι πιστεύουν, πὼς ἡ ἐπιστημονικὴ κι ἡ καλλιτεχνικὴ ἀναγνώριση τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς μας θὰ συντελοῦσε νά αἰσθαν-

θοῦμε πιὸ καθαρή καὶ πιὸ πλούσια ψυχικά τὴ ζωὴ μας, καὶ πρὶν ἀπ' ὅλα γεμάτη ἀγάπη. Γιατὶ ἡ ἀγάπη ἀποτελεῖ τὴν οὐσίαν τῆς χριστιανικῆς ὠδῆς, ὅπως γράφει ὁ Βάλτερ Βιόρα, ἡ ἀγάπη, «ὃ ἐστὶν σύνδεσμος τῆς τελειότητος», καθὼς διδάσκει ὁ Παῦλος. Ἀλλὰ θὰ τὸ ἐπαναλάβουμε: Εἶναι ἡ ὥρα, καὶ εἶναι ἴσως ἀπόλυτη πιά ἀνάγκη νὰ προσευχηθοῦμε ὅλοι μαζί τὴ δέηση τοῦ Χριστοῦ: «Δεήθητε οὖν τοῦ κυρίου τοῦ θερισμοῦ ὅπως ἐργάτας ἐκβάλῃ εἰς τὸν θερισμὸν αὐτοῦ».

Τὸ κύριο ἔργο γιὰ τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ μας στοὺς κύκλους τῆς εὐρωπαϊκῆς ἐπιστήμης παραμένει ὡς σήμερα τὸ βιβλίον τοῦ Αὐστριακοῦ μουσικοῦ καὶ μουσικολόγου, καθηγητοῦ στὸ Πανεπιστήμιον τοῦ Ὁξφορντ, Ἐγκον Βέλλες - (Egon Wellesz) μετὸν τίτλον «Ἱστορία τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς καὶ ὕμνογραφίας» - (A History of Byzantine Music and Hymnography)². Τὸ βιβλίον αὐτὸ δημοσιεύθηκε σὲ πρώτη ἐκδοσὴ τὸ 1949, καὶ δέκα περίπου χρόνια ἀπετέλεσε τὸ βασικὸ ἐγχειρίδιον γιὰ τὶς σχετικὰς μελέτες. Ἡ σημαντικὴ ὁμως τελευταία πρόοδος τῆς ἐπιστήμης στὰ βασικά προβλήματα τοῦ μουσικοῦ κειμένου τῶν ὕμνων καὶ γενικώτερα τῆς Θείας Λειτουργίας ἀνάγκασε τὸν Αὐστριακὸ μουσικὸ νὰ δημοσιεύσῃ τὸ 1961 δευτέρην ἐκδοσὴν τοῦ ἔργου του, μετ' οὐσιαστικὰς προσθήκης. Εἰδικά, στὴ νέα αὐτὴ ἐκδοσὴ, πραγματεύθηκε γιὰ δευτέρην φορὰ μετ' ἐκτετατικῆς ἐπέκτασιν τὰ κεφάλαια γιὰ τὴ Λειτουργίαν καὶ τὴ βυζαντινὴ σημειογραφίαν, καὶ ἀκόμα προσέθεσε νέα κεφάλαια γιὰ τὸ μελισματικὸ ὅσον καὶ γιὰ τὸ λειτουργικὸ ἄσμα. Μετ' ἐκείνων προσθήκης αὐτὴς προσπάθησε νὰ καλύψῃ ὁλόκληρον τὸ πεδίον τῆς βυζαντινῆς μουσικολογίας, καὶ ἔτσι ἡ δευτέρη αὐτῆς ἐκδοσὴ εἶναι, χωρὶς ἄλλο, ἀπαραίτητη ὅχι μόνον γιὰ τοὺς εἰδικούς τῶν βυζαντινῶν σπουδῶν, παρὰ καὶ γιὰ τοὺς μελετητὰς τῆς Λειτουργίας στὶς ἀνατολικὰς ὁρθόδοξας Ἐκκλησίας.

Τὴν πρώτην ἐκδοσὴν τοῦ ἔργου ἔχει μεταφράσει στὴ γλῶσσαν μας ὁ σεβασμιώτατος μητροπολίτης Σερβίων καὶ Κοζάνης Διονύσιος Λ. Ψαριανός, χωρὶς νὰ δημοσιεύσῃ τὴ μετάφρασίν του³. Ἡμεῖς παραθέτουμε σήμερα μόνον τὴν μετάφρασιν τῆς Εἰσαγωγῆς ἀπὸ τὴν δευτέρην ἐκδοσιν, καὶ πιστεύουμε πὼς θ' ἀποτελέσῃ πραγματικὸν ἀπόκτημα τῆς ἑλληνικῆς βιβλιογραφίας ἢ μετάφρασιν καὶ δημοσίευσιν ὁλόκληρου τοῦ ἔργου.

2. Γιὰ τὸν Ἐγκον Βέλλες βλέπε: «Μελέτες γιὰ τὴν εὐρωπαϊκὴν μουσικὴν», διευθ. Π. Ε. Φορμόζης, τεῦχος πρῶτον, Θεσσαλονίκη 1966, ἐκδ. Β. Ρηγοπούλου, σελ. 99.

3. Βλ. τὴν τελευταίαν προσθήκην στὸ τεῦχος μετὸν τίτλον: Ἡ θέση τῆς ἑλληνικῆς ἐπιστήμης στὴν προσπάθειαν τῶν ξένων.

EGON WELLESZ, A HISTORY
OF BYZANTINE MUSIK AND HYMNOGRAPHY. OXFORD, 1961.
SECOND EDITION REVISED AND ENLARGED.
CLARENDON PRESS.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

ΟΙ ΜΕΛΕΤΕΣ ΓΙΑ ΤΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΥΜΝΟΓΡΑΦΙΑ
ΜΙΑ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ

Ι. Η ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

Τὸν ὄρο «βυζαντινὴ μουσικὴ» μεταχειρίσθηκαν νεώτεροι φιλόλογοι γιὰ τὶς ἀνατολικὰς ἐκκλησιαστικὰς ψαλμωδίες, ποὺ ψάλλονταν μὲ ἑλληνικὰ κείμενα, καὶ γιὰ ἓνα ἄλλο ἀκόμη εἶδος μελωδίας, μὲ κείμενο τελετουργικὰ ποιήματα, προορισμένες σὲ διάφορες τελετὲς νὰ τιμῇσουν τὸν αὐτοκράτορα, τὴν αὐτοκρατορικὴ οἰκογένεια καὶ τοὺς ἀξιωματοῦχους ἐκκλησιαστικοὺς λειτουργοὺς τῆς ὀρθόδοξης Ἐκκλησίας. Ὁ περιορισμὸς τοῦ ὅρου μόνο στὰ δύο αὐτὰ εἶδη δὲν εἶναι βέβαια ἀπόλυτα ἀκριβής, γιὰτὶ ἔτσι ἀποκλείεται ἡ βυζαντινὴ κοσμικὴ μουσικὴ, ποὺ σ' αὐτὴν συχνὰ ἀναφέρονται οἱ Χριστιανοὶ συγγραφεῖς κι οἱ Βυζαντινοὶ ἱστοριογράφοι. Ὑπολείμματα ὅμως τῆς κοσμικῆς αὐτῆς μουσικῆς δὲν ἔχουν ὡς σήμερα διασωθῇ, κι ὅ,τι γνωρίζουμε γι' αὐτὴ προέρχεται ἀπὸ τοὺς Πατέρες τῆς Ἐκκλησίας καὶ τοὺς Βυζαντινοὺς χρονογράφους, ποὺ παρέβαλαν πολλὰς φορὲς τὴν κακὴ ἐπίδραση τῆς θεατρικῆς μουσικῆς μὲ τὸ ἐξαγνιστικὸ πνεῦμα τῆς ἱερῆς μουσικῆς τῆς ἐκκλησίας. Ὑπολείμματα βυζαντινῶν λαϊκῶν τραγουδιῶν μπορεῖ νὰ ὑπάρχουν στὴ σημερινὴ ἑλληνικὴ λαϊκὴ μουσικὴ, δὲν ἔγινε ὅμως καμμιά ἀκόμη προσπάθεια νὰ μελετηθῇ ἀναλυτικὰ ἡ μελωδικὴ σύνθεση τῆς νεοελληνικῆς μουσικῆς, κάτι ποὺ θὰ μᾶς βοηθοῦσε ν' ἀναλύσουμε καὶ νὰ διακρίνουμε τὰ διαφορετικὰ στρώματα στὸ ὕψος τῆς. Ἡ προσπάθεια αὕτη θὰ μᾶς παρείχε τὴ δυνατότητα νὰ συγκρίνουμε τὶς λαϊκὰς μελωδίες μὲ τὶς ἐκκλησιαστικὰς, καὶ νὰ προσδιορίσουμε ἂν ὑπάρχη κάποια σχέση μετὰξὺ τους. Γιὰ ὅλ' αὐτὰ εἶναι ἀνάγκη νὰ μεταχειρισθοῦμε κι ἡμεῖς ἐδῶ τὸν ὄρο «βυζαντινὴ μουσικὴ» μὲ τὸ

Ίδιο περιορισμένο περιεχόμενο, όπως κι οί προκάτοχοί μας· θά προσπαθήσουμε όμως νά προσθέσουμε μερικές πληροφορίες από φιλολογικές πηγές, έτσι πού νά δώσουμε σαφέστερη εικόνα γιά τή θέση πού κατείχαν στην ἀνατολική αὐτοκρατορία καί τὰ δυὸ εἶδη: καί ἡ ἐκκλησιαστική καί ἡ κοσμική μουσική.

Σὲ τρία εἶδη πηγῶν βασίζονται οἱ γνώσεις μας γιά τή «βυζαντινὴ μουσική»:

1. Σὲ χειρόγραφα, πού περιλαμβάνουν (α) συλλογὲς ἐκκλησιαστικῶν ὕμνων, ψαλμῳδίες σύμφωνα μὲ τὸ τυπικὸ τῆς Λειτουργίας καί ἄλλες λειτουργικὲς μελωδίες, (β) ἐπευφημίες καί πολυχρόνια πού τὰ ἔψαλλαν ἐναλλασσόμενα χορωδιακὰ συγκροτήματα, γιά νά τιμήσουν τὸν αὐτοκράτορα, τὴν αὐτοκράτειρα καί ὑψηλοὺς κρατικοὺς κι ἐκκλησιαστικοὺς λειτουργούς.

2. Σὲ διάφορες πραγματείες γιά τή θεωρία τῆς μουσικῆς καί γιά τὴν παρασημαντική της.

3. Σὲ περιγραφὲς κοσμικῶν κι ἐκκλησιαστικῶν τελετῶν καί ἐορτῶν, πού συνοδεύονταν ἀπὸ ὕμνους, διάφορα ἄσματα καί ἐνόργανη μουσική.

Ὅπως καί σ' ὅλες τὶς ἄλλες μελέτες πού ἀναφέρονται στὴν ἱστορία τῆς μεσαιωνικῆς μουσικῆς, έτσι καί στὴν περιοχὴ τῆς «βυζαντινῆς μουσικῆς» ἡ πρόοδος τῆς μελέτης ἐξαρτᾶται ἀπὸ δυὸ συντελεστές: Πρῶτα πρέπει νά ὑπάρχη ἓνας ἀρκετὰ μεγάλος ἀριθμὸς χειρογράφων μὲ δείγματα μουσικῆς γραφῆς ἀπὸ διαφορετικὲς διαδοχικὲς ἐποχές, πού νά καλύπτει ὅσο εἶναι δυνατό μεγαλύτερο μέρος ἀπὸ τὴν περιοχὴ εἰδικὰ πού μελετοῦμε, κι ἔπειτα νά μπορούμε νά καταλήξουμε σὲ συμπεράσματα στὴν προσπάθειά μας νά ἐρμηνεύσουμε τὰ ἀρχαιότερα στάδια τῆς μουσικῆς γραφῆς, σὲ σύγκριση μὲ τὸ τελικὸ στάδιο, ὅποτε ἡ ἀνάγνωσή της δὲν παρουσιάζει δυσκολίες.

Θά γίνη ἀνάγκη ν' ἀποδείξουμε ἀργότερα καθαρά, πὼς οἱ δυὸ αὐτοὶ συντελεσταὶ ἐπιβάλλουν κι ἄλλους περιορισμοὺς στὴν πρόοδο καί τὴν ἐπέκταση τῶν ἐρευνῶν μας. Πολλὰ ἀπὸ τὰ παλαιὰ μουσικὰ χειρόγραφα ἔχουν χαθῇ· ἴσως νά ἔχουν καταστραφῇ στὴν ἐποχὴ τῆς εἰκονομαχίας, γιὰ τὴν ἦσαν εἰκονογραφημένα. Ὅμως πολλὰ χειρόγραφα ἀπὸ τὸν «δεύτερο χρυσὸν αἰῶνα» τῆς βυζαντινῆς τέχνης, ἀπὸ τὸν ἑνατο αἰῶνα ὡς τὰ πρῶτα χρόνια τὸν δέκατο τρίτο, πού περιεῖχαν ὕμνους μὲ μουσικὰ σηματοδῶνα, ἔχουν διασωθῇ, κι ἀκόμα περισσότερα ἀπὸ τὴν τρίτη περίοδο, ἀπὸ τὸ χρόνο δηλαδὴ πού κατέλαβαν τὴν Κωνσταντινούπολη οἱ Σταυροφόροι, τὸ 1204, ὡς τὸ τέλος τῆς αὐτοκρατορίας, τὸ 1453.

Ἀπὸ τότε πού ἄρχισαν οἱ βυζαντινὲς μελέτες στὴ Δύση, οἱ διάφοροι

μελετηταί, πού έρευνούσαν τὰ προβλήματα τῆς Λειτουργίας στὴν ἀνατολική Ἐκκλησία ἐνδιαφέρθηκαν γιὰ τὰ χειρόγραφα αὐτά. Ὁ κατάλογος τῶν σχετικῶν ἐπιστημονικῶν ἔργων ἀρχίζει ἤδη στὰ μέσα περίπου τὸν δέκατο ἑβδομο αἰῶνα μὲ δυὸ ἐκδόσεις, ἀπ' ὅπου καὶ σήμερα ἀκόμη μποροῦμε ν' ἀντλήσουμε πολὺτιμες πληροφορίες γιὰ τὴ συμμετοχὴ τῆς μουσικῆς στὴ Λειτουργία τῆς ἐλληνικῆς Ἐκκλησίας. Ἡ πρώτη ἐκδοση εἶναι ἡ μελέτη τοῦ Λ. Ἀλλατίου μὲ τὸν τίτλο: «Δυὸ διατριβὲς γιὰ τὰ ἐκκλησιαστικὰ βιβλία τῶν Ἑλλήνων» — (Leo Allatius' s de libris ecclesiasticis graecorum dissertationes duae (Paris, 1646) καὶ ἡ δευτέρη τοῦ Ι. Γκόαρ μὲ τὸν τίτλο: «Εὐχολόγιο ἢ τὸ τυπικὸ τῆς Ἐκκλησίας τῶν Ἑλλήνων» — (J. Goar' s Εὐχολόγιον sive Rituale Graecorum (Paris, 1647), ὑπόμνημα στὸ «Μέγα Εὐχολόγιον». Ὁ Α. Κίρχερ - (A. Kircher) τέλος, ἓνας καθόλου ἀξιόπιστος συμπιλητῆς, πραγματεύθηκε ἐπιπόλαια τὸ θέμα τῆς «βυζαντινῆς μουσικῆς» στὸ ἔργο του: «Ἡ παγκόσμια μουσουργία ἢ ἡ μεγάλη τέχνη τῆς συμφωνίας καὶ διαφωνίας» — (Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni), τόμ. 1. 7, σελ. 72-9 (Rome, 1650).

II. ΤΑ ΠΑΛΑΙΟΤΕΡΑ ΕΡΓΑ ΓΙΑ ΤΗ BYZANTINΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΥΜΝΟΓΡΑΦΙΑ

Ὁ Μονφοκόν — (Montfaucon), ὁ πρωτοπόρος τῆς ἐλληνικῆς παλαιογραφίας, ὑπῆρξε ὁ πρῶτος μελετητής, πού ἐπέστησε τὴν προσοχή μας στὰ βυζαντινὰ μουσικὰ σημαδόφωνα. Τὰ παραθέτει σ' ἓνα κατάλογο στὴν «Ἑλληνικὴ Παλαιογραφία» του — (Palaeographia Graeca (Paris, 1708) σελ. 231 κ. ἑξ.), χωρὶς νὰ ἐπιχειρῇ νὰ τὰ μεταγράψῃ στὴ μουσικὴ γραφὴ τῆς δυτικῆς Εὐρώπης. Μιὰ τέτοια πρώτη ἀπόπειρα φαίνεται νὰ ἔχῃ γίνῃ κάπου ἑβδομήντα χρόνια ἀργότερα ἀπὸ τὸν Μ. Γκέρμπερτ - (M. Gerbert), ἡγούμενο τῆς μονῆς τοῦ Ἀγίου Βλασίου, πού πραγματεύθηκε πλατύτερα τὸ θέμα τῆς μουσικῆς τῆς ἀνατολικῆς Ἐκκλησίας στὸ δεύτερο τόμο τῆς μελέτης του: «Οἱ ὕμνοι καὶ ἡ ἱερὴ μουσικὴ ἀπὸ τοὺς πρώτους χρόνους τῆς Ἐκκλησίας ὡς σήμερα» — (De cantu et musica sacra, a prima ecclesiae aetate ad praesens tempus, (St. Blasien, 1774). Ὁ Γκέρμπερτ ἰσχυρίζεται μάλιστα στὸ ἔργο του αὐτό, πὼς ἐπέτυχε νὰ μεταγράψῃ μερικὲς ἀπὸ τὶς μελωδίες· ἐπειδὴ ὅμως δὲν παραθέτει παραδείγματα τῆς ἐπιτυχίας του, δὲν μποροῦμε καὶ νὰ παραδεχθοῦμε τὸν ἰσχυρισμὸ του. Τὴν ἴδια περίοδο, μιὰ ἄλλη πραγματεία, βασισμένη σὲ μεταγενέστερους θεωρητικὸς τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς, βρίσκεται στὴν «Ἱστορία τῆς πέρας ἀπὸ τὶς Ἀλπεις Δακίας» τοῦ Φ. Ι. Σούλτσερ, ἀξιωματικοῦ τῆς

ἐπιμελητείας στὸν αὐστριακὸ στρατὸ — (F. G. Sulzer, *Geschichte des transalpinen Daciens* (Vienna, 1781-3), τόμ. II, σελ. 430-547). Δὲν θὰ περίμενε κανεὶς νὰ βρῇ μιὰ εἰδικὴ διατριβὴ γιὰ τὴ μουσικὴ σ' ἓνα τέτοιο ἱστορικὸ βιβλίο, ἡ μελέτῃ ὅμως τοῦ Σοῦλτσερ πρέπει, χωρὶς ἄλλο, νὰ θεωρηθῇ ἀξιόλογη προσπάθεια γιὰ τὴν ἐπίλυση τῶν προβλημάτων τῆς τελευταίας περιόδου τῆς βυζαντινῆς παρασημαντικῆς.

Κι ἐνῶ ἡ μελέτῃ τοῦ Σοῦλτσερ ἔμεινε σχεδὸν ἀπαρατήρητη, μιὰ ἄλλη προσπάθεια, ποὺ ἔγινε λίγα χρόνια ἀργότερα, εἶχε μεγαλύτερη ἀπήχηση. Αὐτὴ ἦταν ἡ πραγματεία τοῦ Γ. Α. Βιλλοτω — (G. A. Villoteau) μὲ τὸν τίτλο: «Ἡ θέσις τῆς μουσικῆς τέχνης στὴν Αἴγυπτο» — (De l' état de l' art de musique en Égypte), ποὺ δημοσιεύθηκε, μαζί μὲ ἄλλες μελέτες γιὰ τὴ μουσικὴ τῆς Ἀνατολῆς, στὸν τέταρτο τόμο τῆς «Περιγραφῆς τῆς Αἰγύπτου» — (Description de l' Égypte (Paris, 1799). Τὸ ἔργο τοῦ Βιλλοτω ἦταν ἡ πρώτη περιεκτικὴ μελέτῃ γιὰ τὴν ἑλληνικὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ, καθὼς καὶ γιὰ τὴ σημειογραφία της καὶ τὴ θεωρία της. Γράφηκε ἀπὸ μουσικὸ μὲ πλούσιες γνώσεις καὶ κράτησε ξεχωριστὴ θέσις στὴ μουσικὴ φιλολογία ὥς τὰ μέσα τὸν δέκατο ἑνατο αἰῶνα. Ἡ πραγματεία τοῦ Βιλλοτω εἶναι ἡ τελευταία στὴν πρώτη δμάδα μελετῶν γιὰ τὴ βυζαντινὴ μουσικὴ. Περισσότερη πρόοδος, ἰδιαίτερα στὴν περισυλλογὴ πληροφοριῶν γιὰ τὶς ἀρχαιότερες φάσεις τῆς ἑλληνικῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, δὲν μπορούσε νὰ εἶχε γίνῃ τὴν ἐποχὴ ἐκείνη, γιατί ἡ δυσκολία νὰ ἐρμηνευθοῦν τὰ μουσικὰ σηματοδῶνα φαίνονταν ἀνυπερβλήτη. Τὸ γεγονός αὐτὸ ἐξηγεῖ ὥς ἓνα βαθμὸ τὴν ἀπροθυμία ποὺ ἔδειχναν οἱ ἐπιστήμονες, ὅσοι συνέγραφαν ἱστορία τῆς μουσικῆς, νὰ προχωρήσουν σὲ νέες ἔρευνες σ' ἓνα θέμα μὲ τόσο μεγάλῃ ἔκτασι, ποῦ, ὅπως καὶ ὅλοι οἱ ἄλλοι κλάδοι τῆς βυζαντινῆς τέχνης τὸν δέκατο ἑνατο αἰῶνα, ἔμεινε τὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς περιόδου αὐτῆς ἔξω ἀπὸ τὰ γενικὰ ἐνδιαφέροντα, καὶ γιὰ τὸ λόγο αὐτὸν ἀκόμα φαίνονταν νὰ εἶναι καταδικασμένο σὲ ἀποτυχία.

Χρειάζονταν καινούργια ὥθησις γιὰ νὰ ξαναζωντανέψῃ ἡ μελέτῃ τῶν βυζαντινῶν ὕμνων, κι αὐτὴ δόθηκε μὲ τὶς ἔρευνες στὴ βυζαντινὴ ὕμνογραφία τοῦ καρδινάλιου Πίτρα — (Pitra), κι ἰδιαίτερα μὲ τὴ δημοσίευσή τῆς πραγματείας του: «Ἡ ὕμνογραφία τῆς ἑλληνικῆς Ἐκκλησίας» — (Hymnographie de l' église grecque (Rome, 1867)), ὅπου ἐκθέτει κι ἐξηγεῖ τὴν ἀνακάλυψή του, πὼς οἱ ὕμνοι τῆς ἑλληνικῆς Ἐκκλησίας εἶχαν συντεθῇ σὲ στροφῆς μὲ ἴσο μέτρο. Ἡ ἀνακάλυψη αὐτὴ ἔγινε τυχαία. Στὸ διάστημα ποὺ ὁ Πίτρα διέμενε στὴν Πετροῦπολη, στὰ 1859, μελετοῦσε κάποιον χειρόγραφο, ὅπου ἀναγράφονταν ἓνας ὕμνος πρὸς τὴν Εὐλογημένη Παρθένο. Τοῦ κίνησαν τότε τὴν περιέργεια κάποιες κόκκινες τελείες στὸ κείμενο, ποὺ δὲν ξεχώριζαν μόνο τὶς διαφορὲς περιόδ-

δους, παρὰ σημάδεuan ἀκόμα καὶ φράσεις μὲ διαφορετικὸ μῆκος. Οἱ κόκκινες αὐτὲς τελεῖες βρίσκονταν στὰ ἴδια διαστήματα σὲ κάθε στροφή, καὶ πάντοτε ἀκολουθοῦσαν ὕστερα ἀπὸ τὸν ἴδιο ἀριθμὸ συλλαβῶν. Ὁ Πίτρα συνέχισε τὶς ἐρευνές του, ὅποτε βρέθηκε κάποιο ἄλλο ἀντίγραφο τοῦ ἴδιου ὕμνου, πολυτελέστερο, μὲ χρυσὲς τελεῖες στὶς ἴδιες, χωρὶς καμμιὰ διαφορὰ, θέσεις, ὅπου τὸ ἀπλὸ χειρόγραφο εἶχε κόκκινες τελεῖες. Ἡ ἀνακάλυψη ἦταν τώρα φανερό ποιά σημασία εἶχε. «Ὁ προσκυνητής», γράφει ὁ Πίτρα, «κατεῖχε τὸ συλλαβικὸ σύστημα τῶν ὕμνογράφων»¹. Ἀφοῦ ἐξήτασε κατόπι ὁ καρδινάλιος περισσότερα ἀπὸ 200 χειρόγραφα, ἦταν πιά σὲ θέση νὰ βεβαιώσῃ, πῶς οἱ βυζαντινοὶ ὕμνοι εἶχαν συντεθῇ σὲ μέτρα, βασισμένα ὄχι πιά στὴν ποσότητα τῶν συλλαβῶν, ὅπως γίνονταν στὴν ἀρχαία ἐλληνικὴ ποίηση, παρὰ στὴν ἀρχὴ τοῦ ἰσχυροῦ τονισμοῦ.

Ἡ ἀνακάλυψη τοῦ Πίτρα ἀπετέλεσε τὴν ἀρχὴ στὴ συστηματικὴ ἐρευνα τῆς βυζαντινῆς ὕμνογραφίας· σχεδὸν κάθε μελέτη, ποὺ ἔχει γραφῇ πρὶν ἀπὸ τὴ δημοσίευση τῆς πραγματείας του, ἔχει σήμερα μόνον ἱστορικὴ σημασία². Τοῦτο γίνεται φανερό, ὅταν σκεφθοῦμε πῶς, τέσσερα μόνον χρόνια πρὶν δημοσιευθῇ ἡ Ὑμνογραφία τοῦ Πίτρα, μιὰ μεγάλη ἐπιστημονικὴ αὐθεντία στὰ ζητήματα τῆς ἀνατολικῆς Λειτουργίας, ὁ Τζ. Μ. Νήλ — (J. M. Neale), ἔγραφε στὸν πρόλογο ποὺ συνοδεύει τὶς μεταφράσεις του τῶν βυζαντινῶν ὕμνων: «Ὅμως ὅταν ἐπιχειροῦμε νὰ μεταφράσουμε ἓνα ἐλληνικὸ κανόνα, ποὺ εἶναι σὲ πεζὸ λόγῳ — (μετρικοὶ ὕμνοι, ὅπως θ' ἀντιληφθῇ ὁ ἀναγνώστης, εἶναι ἄγνωστοι) —, πελαγώνουμε. Ποιὸ μέτρο νὰ μεταχειρισθοῦμε; Γιατί τοῦτο κι ὄχι ἄλλο; Θὰ μπορούσαμε ἴσως νὰ δοκιμάσουμε τὸν ρυθμικὸ πεζὸ λόγῳ, ὅπου εἶναι γραμμένον τὸ πρωτότυπο, καὶ νὰ τοῦ δώσουμε τέτοια μορφή, ποὺ νὰ ψάλλεται;»³.

1. Βλ. Hymnographie κλ. σελ. 11.

2. Ὁ ἰσχυρισμὸς τοῦ Πίτρα, πῶς ὑπῆρξε ὁ πρῶτος ποὺ ἀνακάλυψε τὴ μετρικὴ δομὴ τῶν βυζαντινῶν ὕμνων, ἀμφισβητήθηκε ἀπὸ τὸν Β. Μάγερ — (W. Meyer (Speyer)) σ' ἓνα ἄρθρο του μὲ τὸν τίτλο «Ὁ Πίτρα, ὁ Μόνε κι ἡ βυζαντινὴ τέχνη τῆς στροφῆς» — (Pitra, Mone und die byzantinische Strophik) — Sb. B.A. (1896) σελ. 49-66, ὅπου ἀποδεικνύει, πῶς ὁ Φ. Ι. Μόνε κατέληξε στὰ ἴδια συμπεράσματα μὲ τὸν Πίτρα δεκατέσσερα χρόνια νωρίτερα. Ὁ Β. Μάγερ παραθέτει ἓνα χωρίο ἀπὸ τὸν πρῶτο τόμο τοῦ ἔργου τοῦ Μόνε «Λατινικοὶ μεσαιωνικοὶ ὕμνοι» — (Lateinische Hymnen des Mittelalters (1853)) σελ. XI, ἀπ' ὅπου βεβαιώνεται, πῶς ὁ Μόνε πραγματικὰ ἀνακάλυψε τὴ ρυθμικὴ δομὴ τῶν ἀνατολικῶν καὶ τῶν δυτικῶν ὕμνων χωριστά, καὶ μερικὰ χρόνια πρὶν ἀπὸ τὸν Πίτρα. Δὲν συμφωνοῦμε ὁμῶς μὲ τὸν ἰσχυρισμὸ τοῦ Μάγερ, πῶς ὁ Πίτρα γνόριζε τὸ βιβλίον τοῦ Μόνε, κι εἶχε ἀσυνεΐδητα ἐπηρεασθῇ ἀπ' αὐτό, ὅταν ἔκανε τὴν ἀνακάλυψή του.

3. Βλ. J. M. Neale, Ὑμνοι τῆς ἀνατολικῆς Ἐκκλησίας — (Hymns of the Eastern Church (London, 1863)), σελ. XIII. Ὁ Χάδερλυ (Hatherley) δὲν ἐπέφερε καμμιὰ μεταβολὴ στὴν τετάρτη πολυτελὴ ἐκδοσὴ τοῦ ἔργου τοῦ 1882, μ' ὅλα ποὺ τότε εἶχε πιά καθιερωθῇ ἡ ρυθμικὴ θεωρία.

Όταν ή ανακάλυψη τοῦ Πίτρα ἔγινε γνωστή, φάνηκε παράξενο, πῶς ἦταν δυνατό ή μετρική δομή τῶν ὕμνων νά παραμείνη γιά τόσα χρόνια ἄγνωστη. Ὁ Γκόαρ τουλάχιστο εἶχε σαφή ἰδέα τῆς δομῆς τῶν ὕμνων, ὅταν ἔγραφε στά σχόλια τοῦ Εὐχολογίου του (1647) σελ. 434: «Βιβλία, μέ μουσικά σημαδόφωνα γραμμένα κάτω ἀπ' ἐκεῖνο πού πρόκειται νά ψάλλουν, σπανιώτατα προσβλέπουν ἢ καί ἔχουν οἱ Ἕλληνες· γι' αὐτό αὐστηρὰ ἐντυπώνουν στή μνήμη τοὺς ὕμνους, καί τὰ λόγια καί τὸ μέλος, ἐνῶ ὁμοῦ ψάλλουν καί μένουν σταθεροὶ στὸν ἀριθμὸ τῶν συλλαβῶν, ποικίλλουν τὸ κανονικὸ μέ ἄλλες θέσεις τῆς φωνῆς, καί γι' αὐτὰ ἀναγράφουν σὲ ἄλλους ὕμνους ἀπαρχές· ἔτσι, μέ τὸ νά ἀκολουθοῦν τὸν κανόνα αὐτῶν, γίνονται φανεροὶ ὅταν δὲν ψάλλουν ὀρθά. Οἱ ἀπαρχές αὐτὲς ὀνομάζονται Εἴρμοι ἢ ἑλξεις, γιὰ ἐκεῖνους, πού ἀκολουθοῦν τὸν τόνο τους, ἔλκουν στὸ δικό τους μουσικὸ ὕψος τῆς φωνῆς».

Ὅσα ἀναφέρει ἐδῶ ὁ Γκόαρ καλύπτουν ὁλόκληρη τὴν ἑκταση πού εἶχε ἡ ἀνακάλυψη τοῦ Πίτρα καί σὲ μερικὰ σημεῖα προχωροῦν ἀκόμη παρὰ πέρα. Σὲ μιὰ κριτικὴ γιά τὸ βιβλίον τοῦ Πίτρα, πού πῆρε τὸν ὄγκο νέου ἀνεξάρτητου ἔργου ⁴, ὁ Χ.Μ. Στήβενσον — (H.M. Stevenson) προσπάθησε νά δώσῃ ἀπάντηση στὴν ἀπορία, πῶς ἡ ἀνακάλυψη τοῦ Πίτρα παρέμεινε τόσα χρόνια ἄγνωστη. Ὅπως ἐξηγεῖ, ἀποτελοῦσε κοινὴ ἀντίληψη, πῶς οἱ ὕμνοι ἦταν γραμμένοι σὲ κάποιο εἶδος «ρυθμικοῦ πεζοῦ λόγου», κι αὐτὸ γίνεται φανερὸ ἀπὸ διάφορα χωρία, πού ἀπαντοῦμε καί στὰ δυό, καί στὰ ἀνατολικά καί στὰ δυτικά σχόλια τῶν ὕμνων. Ἐνα τέτοιο ὁμοῦ ρυθμικὸ σχῆμα δὲν θεωροῦνταν ἱκανοποιητικὴ βάση γιά μιὰ ποιητικὴ μορφή, πού γι' αὐτὴν δὲν μπόρεσαν νά βροῦν ἴχνη οὔτε ἀπὸ τὰ κλασικὰ μέτρα οὔτε κι ἀπὸ τὸν λαϊκὸ βυζαντινὸ «πολιτικὸ στίχο», μέ μόνῃ ἐξαίρεση τὴν περίπτωση τριῶν κανόνων τοῦ Ἀγ. Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ γιά τὰ Θεοφάνεια, τὸ Πάσχα καί τὴν Πεντηκοστή, πού ἦταν γραμμένοι σὲ ἱαμβικὲς στροφές. Γενικά οἱ διάφοροι ἐκκλησιαστικοὶ συγγραφεῖς εἶχαν τὴ γνώμη πῶς τὰ ἐκκλησιαστικά αὐτὰ ἄσματα ὀνομάζονταν ὕμνοι, μόνο γιὰτί ψάλλονταν μέ μελωδίες, πού ἡ ἐπανάληψή τους ἐπέβαλε τὴν ἀνάγκη νά χωρίζεται ὁ ὕμνος σὲ τμήματα, δηλαδὴ σὲ στροφές. Πέρα ἀπὸ τὸν χωρισμὸ αὐτό, τὸν ἀναγκαῖο γιά τὴν ἐπανάληψη τῆς μελωδίας, θεωροῦσαν τοὺς ὕμνους συνθέσεις πεζοῦ λόγου. Αὐτὸ μπορεῖ ν' ἀποδειχθῇ μ' ἓνα χωρίο ἀπὸ τὰ σχόλια τοῦ Θεοδώρου Προδρόμου γιά τοὺς ὕμνους τοῦ Κοσμᾶ

4. Βλ. H. M. Stevenson, 'Ἡ ὕμνογραφία τῆς ἐλληνικῆς Ἐκκλησίας — (L' Hymnographie de l' église grecque), Revue des questions historiques (Paris, 1876) σελ. 482-543. — Βλ. ἐπίσης H. M. Stevenson — J. - B. Pitra, Theodori Prodrōmi commentarios in carmina sacra melodorum Cosmae Hieros. et Ioannis Damasc., etc. (Rome, 1888).

ἀπὸ τὴν Ἱερουσαλήμ καὶ τοῦ Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ, ποὺ πρέπει νὰ ἔχη γραφῇ τὸν δωδέκατο αἰῶνα. Μιᾶ γιὰ τοὺς κανόνες τοῦ Κοσμᾶ, σὰν νὰ ἔχουν γραφῇ σὲ πεζὸ λόγο — (δίχα μέτρου). Ἡ ἴδια αὐτὴ ἄποψη ἐκφράζεται πέντε αἰῶνες ἀργότερα ἀπὸ ἓνα φιλόλογο στὴ δυτικὴ Εὐρώπη, τὸν Σ. Βάνγκνερκεκ — (S. Wangnereck), ποὺ σχολίασε τὶς ὥδες τῶν Μηναίων⁵.

III. ΟΙ Ι. — Β. ΠΙΤΡΑ ΚΑΙ Β. ΚΡΙΣΤ

Πρὶν προλάβουν οἱ βυζαντινολόγοι ν' ἀναγνωρίσουν τὴ σημασίαν ποὺ εἶχε ἡ ἀνακάλυψη τοῦ Πίτρα, δημοσιεύθηκε ἄλλο ἓνα ἔργο μὲ τὸ ἴδιο θέμα. Τὸ ἔργο αὐτὸ ἦταν ἡ «Ἑλληνικὴ Ἀνθολογία χριστιανικῶν ποιημάτων» — (Anthologia Graeca carminum Christianorum), ποὺ τὴ δημοσίευσαν οἱ Β. Κρίστ καὶ Μ. Παρανίκας — (W. Christ καὶ Μ. Paranikas), (Leipzig, 1871), καὶ ἀποτελεῖ ὡς σήμερα τὴν πιὸ πλούσια συλλογὴ ἀπὸ ἑλληνικὰ ἐκκλησιαστικὰ ποιήματα, ἀπὸ τοὺς πιὸ ἀρχαίους χριστιανικοὺς χρόνους ὡς τὴ μεγάλη περίοδος τῆς βυζαντινῆς ὕμνογραφίας. Ἡ συνεργασία σπουδαστοῦ ἑλληνικῆς καταγωγῆς, ποὺ εἶχε ἀνατραφῇ μὲ τὴν παράδοση τῆς ὁρθόδοξης Ἐκκλησίας, καὶ φιλόλογου τῆς δυτικῆς Εὐρώπης, ποὺ εἰδικεύθηκε στὰ προβλήματα τῆς κλασικῆς προσωδίας, ἀποδείχθηκε ἐπιτυχημένη. Ἀπὸ τὸν Παρανίκα ἔμαθε ὁ Β. Κρίστ τὶς μελωδίαις τῶν ὕμνων τῆς ἑλληνικῆς Ἐκκλησίας. Ὅταν δοκίμασε νὰ τὶς ψάλῃ ὁ ἴδιος, πρόσεξε πὼς συμπίπτουν οἱ μουσικὲς κι οἱ γλωσσικὲς φράσεις⁶. Ἔτσι ἔκανε τὴν ἴδια ἀνακάλυψη, ὅπως κι ὁ Πίτρα, δηλαδὴ διαπίστωσε τὴν ἰσοσυλλαβικὴ δομὴ στὶς φράσεις σὲ κάθε στροφὴ τῶν ὥδων. Ὅμως προχώρησε ἓνα βήμα παραπέρα, κι ἀπέδωσε στὸ λεκτικὸ τονισμό τοῦ βυζαντινοῦ ὕμνου, ἐκεῖνο ποὺ κάνει στὴν κλασικὴ ποίηση ὁ μετρικὸς τονισμός. Ἡ βασικὴ ἀρχὴ στὴν ὑπόθεση αὐτὴ εἶναι ὀρθή, καὶ στὸ σημεῖο αὐτὸ ἔπρεπε νὰ σταματήσῃ ὁ Κρίστ, ὅμως, καθὼς ἦταν ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὶς μελέτες τοῦ στὴν κλασικὴ προσωδία, προσπάθησε νὰ ἐξηγήσῃ τὸ ρυθμὸ τῶν βυζαντινῶν ὕμνων μ' ἓνα γνωστὸ ἤδη σύστημα μετρικῶν ποδῶν, σὰν νὰ ἐπρό-

5. «Γι' αὐτὰ δὲν ἀμφιβάλλω, πὼς οἱ ἄμετροι στροφές τῶν Μηναίων.... σ' ὅλες τὶς στροφές τοὺς συνίστανται ἀπὸ καθαρὸ ὁλότελα πεζὸ λόγον»: Pietas Mariana, praef. 2. Ἡ ἄποψη αὐτὴ ἐπαναλαμβάνεται στοῦ H. Maracci Mariale S. Josephi hymnographi (Rome, 1661), σελ. 401. - Ὁ Gretser, στὸ ἔργο του De Cruce, II, σελ. 283 (1600-5), προχωρεῖ ἀκόμη μακρύτερα, μὲ κάποια ἀλαζονεία στὴν ἐκφραση: «νόμος ὕψιστος φαίνονταν ἡ θέλησις τοῦ ὕμνογράφου».

6. Βλ. Anthol. Graeca., praef., σελ. V.

κειτο για κλασική ποίηση⁷. Ἡ ἄποψη αὐτὴ ἦταν λανθασμένη καὶ γιὰ τὸ κείμενο καὶ γιὰ τὴ μουσική, γιατί ἡ ποίηση δὲν βασίζονταν πιά στὴν ποσότητα τῶν συλλαβῶν, καί, πρὶν ἀκόμα δεχθῇ τὴν ἐπίδραση τῶν Τούρκων, ὁ μετρικὸς ρυθμὸς τῶν νεοελληνικῶν ἐκκλησιαστικῶν μελωδιῶν ἦταν ἄγνωστος στὴ βυζαντινὴ μουσική. Εἶναι δύσκολο ἐξ ἄλλου νὰ συμβιβασθῇ ἡ θεωρία αὐτὴ μὲ τὴν ἄλλη ὑπόθεσή του, πὼς ἡ ἐγκατάλειψη τοῦ ποσοτικοῦ τονισμοῦ μπορεῖ νὰ ὀφείλεται στὴν ἐπίδραση ποὺ δέχθηκαν οἱ βυζαντινοὶ ὕμνοι ἀπὸ τὴν ἐβραϊκὴ ποίηση κι ἰδιαίτερα ἀπὸ τοὺς ψαλμοὺς⁸. Πραγματικά, φαίνεται πὼς ὁ Κρίστ, ἀφοῦ ἐπηρεάσθηκε ἀπὸ τὸν Πίτρα, πλησίασε σὲ κάποια λύση σχετικὰ μὲ τοὺς μετρικοὺς κανόνες τῶν βυζαντινῶν ὕμνων, παραπλανήθηκε ὅμως ἀπὸ τὴ σύγχρονη ἐκφώνηση τῶν μελωδιῶν. Βεβαιωθήκαμε γιὰ τὴ γνώμη μας αὐτὴ, ὅταν διαβάσαμε τὰ κεφάλαιά του τὰ σχετικὰ μὲ τὴ μουσικὴ καὶ τὴ μουσικὴ γραφὴ. Ἡ μουσικὴ ποὺ ἀναφέρουν ὁ Κρίστ καὶ ὁ Παρανίκας εἶναι ἡ νεοελληνικὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ, ὕστερα ἀπὸ τὴ μεταρρύθμιση τοῦ Χρυσάνθου στὰ 1821⁹.

Ἐνῶ ἡ Ἀνθολογία τῶν Κρίστ — Παρανίκα ἐπέτυχε νὰ παρακινήσῃ τὸ ἐνδιαφέρον τῶν κλασικῶν φιλολόγων γιὰ τὴν τέχνη τῆς ὕμνογραφίας, μιὰ ἄλλη συλλογὴ ὕμνων, ποὺ δημοσιεύθηκε ἀπὸ τὸν I. - B. Πίτρα λίγα μόνο χρόνια ἀργότερα, ὁδήγησε τοὺς εἰδικοὺς στὰ προβλήματα τῆς Λειτουργίας στὸ νέο αὐτὸ πεδίο ἐρεῦνης. Ἡ Ἀνθολογία τοῦ Πίτρα, ποὺ δημοσιεύθηκε σὰν πρῶτος τόμος τοῦ ἔργου του *Analecta Sacra spicilegio Solesmensi parata* (Paris, 1876) — (Ἱερὰ Ἀνάλεκτα δημοσιευμένα ἀπὸ σταχυολογία στὸ Κοινόβιο τοῦ Σολέσμου) —, περιλαμβάνει ἔργα εἴκοσι πέντε μόνο ὕμνογράφων, καθὼς καὶ ὀρισμένα ἀκόμα ἀνώνυμα ποιήματα· ὅμως οἱ πιὸ φημισμένοι ἀπὸ τοὺς εἴκοσι πέντε αὐτοὺς, καὶ ἰδιαίτερα ὁ Ρωμανός, ἀντιπροσωπεύονται μὲ μεγάλο ἀριθμὸ ποιημάτων τους. Εἶναι, πραγματικά, ἓνα ἀπὸ τὰ μεγάλα κατορθώματα τοῦ Πίτρα, ποὺ ἔδωσε στὸ Ρωμανὸ τὴν πιὸ ξεχωριστὴ θέση στὴ συλλογὴ του, κι ἔτσι ἐπέσυρε τὴν προσοχὴ τῶν φιλολόγων τῆς δυτικῆς Εὐρώπης πρὸς τὸν ποιητὴ, ποὺ τὴν ἡμέρα τῆς ἐορτῆς τῆς μνήμης του (1ῃ Ὀκτωβρίου) ἡ ἀνατολικὴ Ἐκκλησία τὸν ὕμνεῖ τὴν «πρῶτην ἀρχὴν τῶν ὡραίων ἀσμάτων», «τὸν πατέρα» τῶν ὕμνογράφων, τὸν συνθέτη τῆς «ἀγγελικῆς ὕμνωδίας»¹⁰. Γιὰ πάρα πολλὰ χρόνια, ὕστερα ἀπὸ τὴν ὑπόδειξη τοῦ Πίτρα, ἡ ἐρευνα στὴν ἑλληνικὴ ὕμνο-

7. Βλ. ὅπ. π., σελ. LXXIII καὶ ἐξ.

8. Βλ. ὅπ. π., σελ. LXXIX.

9. Βλ. Χρυσάνθου τοῦ ἐκ Μαδύτων, Εἰσαγωγὴ εἰς τὸ θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. (Κωνσταντινούπολις, 1821).

10. Βλ. *Anal. Sacra*, I, σελ. XXVI.

γραφία ανέλαβε κύριο μέλημά της τὴν ἀποκατάσταση τοῦ κειμένου καὶ τοῦ μέτρου στὰ Κοντάκια τοῦ Ρωμανοῦ.

IV. ΜΕΤΑΓΕΝΕΣΤΕΡΕΣ ΜΕΛΕΤΕΣ ΓΙΑ ΤΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΥΜΝΟΓΡΑΦΙΑ

Ἡ ἀνακάλυψη τῆς ποιητικῆς δομῆς τῶν ὕμνων ἦταν μιὰ μόνο ἀπὸ τὶς συμβολὲς τοῦ Πίτρα στὴ μελέτῃ τῆς βυζαντινῆς ὑμνογραφίας, ἴσως ὅμως κι ἡ πιὸ σημαντικὴ. Ἀφοῦ ἐπέτυχε ν' ἀνασχηματίσῃ τὸ μετρικὸ σχῆμα, ποὺ τὸ ὑποδείκνυαν στὰ χειρόγραφα οἱ τελεῖες στὸ τέλος τῶν ἡμιστιχῶν καὶ τῶν στίχων, ἔστρεψε τὴν προσοχή του στὴν πρώτη ἀρχή, πότε πρωτοεμφανίζεται τὸ εἶδος, κι ἀντίκρουσε τὸ πρόβλημα σὰν εἰδικὸς στὰ ζητήματα τῆς Λειτουργίας, ποὺ ἔβλεπε τοὺς ὕμνους ἕνα μέρος τῆς πρόθυμο νὰ τὴν ὑπηρετήσῃ καὶ νὰ ὑπακούσῃ στὶς ἀνάγκες τῆς. Μ' ὅλα ποὺ δὲν ἔφθασε σὲ ὀριστικὰ συμπεράσματα, οἱ διάφορες παρατηρήσεις του στὰ δυὸ ἔργα του, τὴν «Ὑμνογραφία» καὶ τὰ «Ἀνάλεκτα», ἀπετέλεσαν ἀξιόλογες πληροφορίες γιὰ τοὺς διαδόχους του, καὶ πρὶν ἀπ' ὅλες ἡ γνώμη του, πὼς οἱ πηγὲς τῆς βυζαντινῆς ὑμνογραφίας θὰ μπορούσαν νὰ βρεθοῦν στὴν ὑμνογραφία τῶν Σύρων καὶ τῶν ἄλλων ἀνατολικῶν Ἐκκλησιῶν, κι ἀκόμα καὶ στοὺς ἰουδαϊκοὺς ὕμνους, τὰ ᾄσματα καὶ τοὺς ψαλμοὺς ¹¹.

Τὴν ὑπόθεση αὐτὴ τοῦ Πίτρα ἐπιβεβαίωσε ὁ I. B. Μπίκελλ — (J. W. Bickell) στὸ ἔργο του «Μετρικοὶ κανόνες στὴ Βίβλο» — (*Regulae metricae Biblicae* (Innsbruck, 1879)) σελ. 3: «ὑπέδειξε τὸν ὀρθὸ δρόμο», γράφει, «γιὰ νὰ καθορίσουμε τὰ μέτρα στοὺς ἐκκλησιαστικοὺς ὕμνους τῶν Ἑλλήνων, ἀπέδειξε πὼς προέρχονταν ἀπὸ τοὺς ὕμνους τῶν Σύρων καὶ κατέληξε στὴν εἰκασία, πὼς κι αὐτοὶ κατάγονται ἀπὸ τὴν ἱερὴ ποίηση τῶν Ἑβραίων». Πρῶτος ὅμως ὁ B. Μάγερ — (W. Meyer (Spreyer)) προχώρησε σὲ λεπτομερειακὲς ἐρευνες στὴ συριακὴ ὑμνογραφία. Ἐκεῖνος ὑπέδειξε πὼς οἱ ὕμνοι τοῦ Ἐφραὶμ ἔπρεπε νὰ θεωρηθοῦν τὰ πρότυπα γιὰ τὰ ἑλληνικὰ κοντάκια, γιὰ τὴν ἀρχικὴ δηλαδὴ μορφή στὴ βυζαντινὴ ποίηση. «Ἀπὸ τοὺς Σημίτας χριστιανούς», αὐτὸ εἶναι τὸ κύριο συμπέρασμα τῆς μελέτης του, «ποὺ βρίσκονταν πλησιέστερα πρὸς τὶς πηγὲς τοῦ Χριστιανισμοῦ, ἀπ' ὅσο οἱ Ἕλληνες κι οἱ Ρωμαῖοι, προῆλθε ἡ ρυθμικὴ ποίηση στοὺς Ἕλληνας καὶ στοὺς Λατίνους χριστιανούς» ¹². Οἱ ἀπόψεις τοῦ B. Μάγερ συνήντησαν ἀρχικὰ κάποια ἀντίδραση. Ὁ Γ. Μ. Ντρήβς — (G.

11. Βλ. *Hymnographie*, σελ. 33-4.

12. Βλ. Ἡ λατινικὴ κι ἡ ἑλληνικὴ ρυθμικὴ ποίηση, ἡ ἀρχὴ τους κι ἡ προέλευσή τους — (*Anfang und Ursprung der lateinischen u. griechischen rhythmischen Dichtung*). Abh. B. A. XVII. 2 (München, 1884), σελ. 108.

M. Dreves), ὁ σοφὸς ἐκδότης τοῦ ἔργου «Ἀνάλεκτα γιὰ τοὺς ὕμνους» — (Analecta Hymnica), τὶς πολέμησε μὲ ἰδιαίτερη σφοδρότητα σὲ μιὰ κριτική του στὸ περιοδικὸ «Ἐπιστημονικὲς Ἀνακοινώσεις τῆς Γκαίτινγκεν» — (Göttingische gelehrte Anzeigen (1886)). Γρήγορα ὁμοῦς ἄλλαξαν οἱ γνώμες. Ὁ X. Γκρίμμε — (H. Grimme), στὴ μελέτῃ του «Ἡ δομὴ τῶν στροφῶν στὰ ποιήματα τοῦ Ἑφραὶμ τοῦ Σύρου» — (Der Strophenbau in den Gedichten Ephraems des Syrsers (Freiburg i. B., 1893)), ὑποστηρίζει τὴ θεωρίαν τοῦ Μάγερ μὲ συγκριτικὲς παρατηρήσεις στὴ συριακὴ καὶ τὴ βυζαντινὴ μετρικὴ. Ὑστερα ἀπὸ τὴ μελέτῃ αὐτῇ, ἡ σχέσις ἀνάμεσα στὴ συριακὴ καὶ τὴ βυζαντινὴ ἐκκλησιαστικὴ ποίησις δὲν ἀμφισβητήθηκε πιά ξανά. Οἱ μελέτες γιὰ τὴ βυζαντινὴ ὕμνογραφία ἔπαυσαν νὰ εἶναι ἀπομονωμένες καὶ μὲ τὸ ἔργο αὐτὸ συνδέθηκαν μὲ τὴ σημεioticὴ ποίησις.

Τὴν ἄλλη ὑπόδειξις τοῦ Πίτρα, πῶς ἔπρεπε νὰ ἐρευνηθῇ ἡ ἰουδαϊκὴ ὕμνογραφία, παραδέχθηκε ὁ Δ. Χ. Μύλλερ — (D. H. Müller) στὸ περισπούδαστο βιβλίον του «Οἱ προφηταὶ στὴν πρωταρχικὴ μορφὴ τους» — (Die Propheten in ihrer ursprünglichen Form (Vienna, 1896)). Μ' ὅλα πού μερικὰ μέρη τοῦ ἔργου δὲν ἰσχύουν πιά σήμερα, ὁμοῦς οἱ βασικὲς ἰδέες του ἀποδείχθηκαν ὀρθές. Ὁ Δ. Χ. Μύλλερ ἀπέδειξε, πῶς οἱ λόγοι τῶν προφητῶν εἶχαν συντεθῇ σὲ μιὰν ὀρισμένη ποιητικὴ μορφὴ, καὶ ἀποτελοῦνταν ἀπὸ στροφὰς καὶ ἀντιστροφὰς, πούμποροῦσαν νὰ ἔχουν ἴσο ἢ καὶ ἄνισο μήκος¹³. Ἡ μονάδα τῆς στροφῆς εἶναι ἡ περίοδος, πούκαλύπτει μιὰ ἢ δυὸ σειρές. Ὁ συνδυασμὸς δυὸ ἢ περισσότερων περιόδων, μὲ τὸν ἴδιον περίπου, ὁμοῦς ὄχι καὶ ἀπαράλλακτο χαρακτῆρα, ἐπιτυγχάνεται μὲ τὰ ποιητικὰ μέσα τοῦ «παραλληλισμοῦ τῶν μελῶν» — «parallelismus membrorum», λ.χ. Ἀμὼς IX. 3:

Ἐὰν κατορυγῶσιν εἰς ἄβυσσον, ἐκεῖθεν ἡ χεὶρ μου ἀνασπάσει αὐτούς·
καὶ ἐὰν ἀναβῶσιν εἰς τὸν οὐρανόν, ἐκεῖθεν κατὰξω αὐτούς·

Ἡ στροφὴ καὶ ἡ ἀντιστροφὴ σχετίζονται μὲ τὴν ἀπόκριση - (responsio), ἓνα ὁμοιοποιητικὸ τρόπο, γιὰ νὰ σχετισθῇ μιὰ ομάδα στίχων, πούἔχουν τὸν ἴδιον ἢ καὶ ἀντίθετον χαρακτῆρα, λ.χ. Ἀμὼς I :

3. Καὶ εἶπεν Κύριος.

Ἐπὶ ταῖς τρισὶν ἀσεβείαις
Δαμασκοῦ
καὶ ἐπὶ ταῖς τέσσαρσιν
οὐκ ἀποστραφήσομαι αὐτόν,
ἀνθ' ὧν ἔπριζον πρίοσιν σιδηροῖς
τὰς ἐν γαστρὶ ἐχούσας τῶν ἐν
Γαλααδ.

6. Τάδε λέγει Κύριος.

Ἐπὶ ταῖς τρισὶν ἀσεβείαις
Γάζης
καὶ ἐπὶ ταῖς τέσσαρσιν
οὐκ ἀποστραφήσομαι αὐτούς,
ἐνεκεν τοῦ αἰχμαλωτεῦσαι αὐτούς,
αἰχμαλωσίαν τοῦ Σαλωμών
τοῦ συγκλείσαι εἰς τὴν Ἰδουμαίαν.

13. Βλ. D. H. Müller, Die Propheten κτλ. σελ. 190-1.

Ὁ Μύλλερ ἀπέδειξε, πὼς ἡ ποιητικὴ δομὴ τῶν λόγων τῶν προφητῶν, βασικὰ στροφικὴ στὴ μορφῇ, ποὺ μεταχειρίσθηκε καὶ τὴν ἀπόκριση, θὰ μπορούσε ν' ἀναχθῇ πίσω στὰ κείμενα τῶν Βαβυλωνίων, καὶ μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ ἐπιβεβαίωσε ἄλλη μιὰ ὑπόθεση τοῦ Πίτρα¹⁴.

Στὴ θεωρία τοῦ Μύλλερ βασίζονται κατόπι οἱ δυὸ μελέτες τοῦ Θ. Βέχοφερ — (Th. Wehofer): «Ἐρευνες στὴν ἐπιστολογραφία τῶν πρώτων χριστιανικῶν χρόνων» — (Untersuchungen zur altchristlichen Epistolographie)¹⁵ καὶ «Ἐρευνες στὸν ὕμνο τοῦ Ρωμανοῦ τῆς Δευτέρας Παρουσίας» — (Untersuchungen zum Lied des Romanos auf die Widerkunft des Herrn)¹⁶. Οἱ μελέτες αὐτὲς τοῦ Βέχοφερ στὴν ἀρχαία χριστιανικὴ καὶ βυζαντινὴ λογοτεχνία, μ' ὅλα ποὺ εἶναι λίγο γνωστὲς, θεωροῦνται οἱ καλύτερες στὸ εἶδος τους, καὶ θὰ πρέπει νὰ ἐπανέλθουμε καὶ ν' ἀναφερθοῦμε σ' αὐτές, ὅταν θ' ἀσχοληθοῦμε μὲ τὴν ἀρχὴ καὶ τὴ γένεση τῆς βυζαντινῆς ὕμνογραφίας. Ἐπέτυχε ν' ἀποδείξῃ τὴν ἐξάρτηση τοῦ Ρωμανοῦ ἀπὸ τὸν Ἐφραίμ ὄχι μόνο στὸ ὕφος καὶ στὴ λογοτεχνικὴ μορφῇ, παρὰ καὶ στὴ δογματικὴ ἀκόμη ἀντίληψη¹⁷. Οἱ λεπτομερειακὲς αὐτὲς μελέτες στηρίζονται, βέβαια, σὲ προηγούμενες ἔρευνες τοῦ Κ. Κρούμπαχερ — (K. Krumbacher) τίς σχετικὲς μὲ τὸ κείμενο σὲ ὀρισμένα κοντάκια τοῦ Ρωμανοῦ.

Στὸ ἔργο του «Ἱστορία τῆς βυζαντινῆς λογοτεχνίας», ποὺ δημοσίευσε γιὰ πρώτη φορὰ στὰ 1890, ὁ Κ. Κρούμπαχερ ἔδωσε μιὰ θαυμάσια ἐπισκόπηση γιὰ τὴν ἐκκλησιαστικὴ ποίηση, καὶ στὴ δευτέρη ἔκδοση τοῦ ἔργου, στὰ 1897¹⁸, ἐπεξεργάσθηκε τὴν ἐπισκόπηση αὐτὴ μὲ νέα ἐπέκταση. Μ' ὅλα ποὺ ἡ ἐργασία του δὲν ἔχει τὴν ἑκταση, ποὺ ἐμφανίζει ἡ πραγματεία γιὰ τὸ ἴδιο θέμα τοῦ Ε. Μπουβὺ — (E. Bouvy)¹⁹, πρέπει, χωρὶς ἄλλο, νὰ θεωρῆται

14. «Θὰ εἶχε τέλος σημασία νὰ ἐξετασθῇ ἡ βιβλικὴ ὕμνογραφία, οἱ ὕμνοι τοῦ ἀρχαίου Ἰσραὴλ, ἀπ' ὅπου οἱ πρώτοι μελωδοὶ μας πολλὰ δανεῖζονται. Μήπως ἀπ' ἐκεῖ δὲν προέρχονται ὄχι μόνο οἱ ἀκροστιχίδες, οἱ ἀλφαβητικὲς στροφές, οἱ ἐπωδές, οἱ ἐναλλαγές, οἱ παραλληλισμοί, παρὰ καὶ ὅλα τὰ μυστικὰ τῆς συλλαβικῆς προσωδίας, ποὺ γι' αὐτὴν κάναμε λόγο;... Καὶ πρὶν ἀπὸ τοὺς ὕμνους τῆς Πεντατεύχου, δὲν ὑπῆρχαν καὶ ψαλμοὶ καὶ ὕμνοι; J. - B. Pitra, Hymnographie, σελ. 34.

15. Βλ. Sitzungsber. d. kais. Akad. d. Wiss. in Wien, phil. - hist. Kl., CXLIII (Vienna, 1901), σελ. 230.

16. Βλ. δ. π., CLIV, part 5 (Vienna, 1907), ἐξεδ. ὕστερα ἀπὸ τὸ θάνατο τοῦ Βέχ. ἀπὸ τοὺς A. Ehrhard καὶ P. Maas, σελ. 195.

17. Βλ. Unters. z. Lied d. Romanos, κεφ. 3, σελ. 20 κ. ἐξ.: «Die geistige Abhängigkeit des Romanos von Ephrem dem Syrer».

18. Karl Krumbacher, Geschichte d. byz. Litteratur von Justinian bis zum Ende des oström. Reiches (527-1453), München, 1897. Δημοσιεύθηκε στὴ σειρὰ: Handbuch d. Klass. Altertumswiss. IX. I.

19. E. Bouvy, Poètes et Mélodes. Études sur les origines du rythme tonique dans

πάντοτε ή καλύτερη είσαγωγή στα έργα τών πιό σημαντικών ύμνογράφων. Τήν Ιστορική αὐτή πραγματεία του συνέχισε ό Κ. Κρούμπαχερ μέ μιὰ σειρά μελετῶν γιά τήν ἀρχαία βυζαντινή ποίηση, καί οί περισσότερες ἀπ' αὐτές ἀφοροῦν στήν ἀποκατάσταση τοῦ κειμένου καί στόν προσδιορισμό τῆς μετρικῆς δομῆς στα κοντάκια τοῦ Ρωμανοῦ²⁰. Στίς μελέτες αὐτές μεταχειρίσθηκε γιά πρώτη φορά ό Κ. Κρούμπαχερ τίς ἀρχές κριτικῆς τοῦ κειμένου, πού εἶχαν ἐφαρμοσθῇ στίς ἐκδόσεις τῶν ἑλληνικῶν καί λατινικῶν κλασικῶν κειμένων. Στόν πρόλογο τῆς μελέτης του μέ τόν τίτλο «Studien zu Romanos»²¹ ἐκθέτει τίς δυσκολίες, πού συνήντησε στήν προσπάθειά του ν' ἀποκαταστήσῃ κείμενα, ἄξια νά θεωρηθοῦν φιλολογικά ὀρθά. Οἱ αὐθαίρετες παραλείψεις κι οἱ μεταβολές τῶν ἀντιγραφῶν συντελοῦν ή ικανοποιητική ἐκδοση τῶν βυζαντινῶν ὕμνων νά εἶναι ἔργο πολὺ πιό δύσκολο ἀπό τήν ἐκδοση κειμένου τῆς κλασικῆς ἐποχῆς. Ἡ ἀνιάρῃ καί κοπιαστική αὐτή προπαρασκευαστική ἐργασία ἦταν τόση σέ ἔκταση, πού ό Κ. Κρούμπαχερ δέν κατόρθωσε νά τήν τελειώσῃ καί νά δημοσιεύσῃ σέ συνολική ἐκδοση τὰ κοντάκια τοῦ Ρωμανοῦ, ἐνῶ σ' αὐτὰ ἐργάσθηκε τὰ τελευταῖα χρόνια τῆς ζωῆς του. Τό ἔργο συμπλήρωσε τελικά ό Π. Μᾶς — (P. Maas)²². Στό μεταξύ δυό συλλογές ἀπό κοντάκια τοῦ Ρωμανοῦ δημοσίευσαν Ἴταλοὶ φιλόλογοι, σέ δυό κριτικές ἐκδόσεις. Ὁκτῶ ὕμνους δημοσίευσσε ό Γ. Καμμέλλι — (G. Cammelli)²³ τὸ 1928, καί δέκα ὕμνους ό Ε. Μιόνι — (E. Mioni)²⁴, στα 1937. Στό χρονικὸ διάστημα πού οἱ δυό αὐτές κριτικές ἐκδόσεις ἐτοιμάζονταν, ἔγινε νέα πρόοδος στήν ἐρευνα, κατὰ πόσο ή ἀρχαία βυζαντινή ποίηση κατάγεται ἀπό τὴ σημιτική. Στὴ μελέτη του μέ τόν τίτλο «Τὸ κοντάκιο» — (Das Kontakion), ό Π. Μᾶς²⁵

l' hymnographie de l' église grecque (Nîmes, 1886). Βιβλιογραφικὸς Κατάλογος τῶν Βυζαντινῶν ὕμνογράφων ὑπάρχει στὸ βιβλίό τοῦ Γ. Ι. Παπαδοπούλου, Συμβολαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς παρ' ἡμῖν ἐκκλ. μουσικῆς (Ἀθήναι, 1890).

20. Οἱ κύριες μελέτες τοῦ Κ. Κρούμπαχερ εἶναι: «Κασία» — (Kasia), Sb. B. A. (München, 1897): «Μελέτες γιά τὸν Ρωμανό» — (Studien zu Romanos), δ. π. 1898: «Διασκευές στόν Ρωμανό» — (Umarbeitungen bei Romanos), δ. π. 1899: «Ρωμανός καί Κυριακός» — (Romanos und Kyriakos), δ. π. 1901: «Ἡ ἀκροστιχίδα στήν ἑλληνική ἐκκλησιαστική ποίηση» — (Die Akrostichis in der griechischen Kirchenpoesie), δ. π. 1904: «Ἀνάλεκτα στόν Ρωμανό» — (Miscellen zu Romanos), Abh. B. A. (München, 1907).

21. σελ. 69-72.

22. Τὰ χειρόγραφα τοῦ Π. Μᾶς γιά τὰ κοντάκια τοῦ Ρωμανοῦ βρίσκονται στὰς Ἀθήνας, καί θὰ δημοσιεύονταν ἀπὸ τὴν Ἀκαδημία.

23. «Ρωμανός ό μελωδός» — (Romano il Melode). Inni a cura di G. Cammelli, Testi Cristiani, vol. II (Florence, 1928).

24. Ε. Μιόνι, «Ρωμανός ό μελωδός» — (Romano il Melode). Saggio critico e dieci Inni inediti (Turin, 1937). Στὴ βιβλιογραφία, πού ἀναγράφεται στὸ τέλος τοῦ βιβλίου τοῦ Μιόνι, ἀναφέρονται ὅλες οἱ τελευταῖες μελέτες γιά τὸν Ρωμανό.

25. Β. Ζ. XIX (1910), σελ. 285-306.

προβάλλει νέες μαρτυρίες για τη σχέση του κοντακίου με τις κύριες μορφές στη συριακή ποίηση, δηλαδή με τις Μεμρά, Μαντρασά και Σογκιτά. Το πρόβλημα έρευνήσε ακόμα περισσότερο ο Κ. Έμερώ — (C. Emereau) στη διατριβή του με τον τίτλο «Ο Άγιος Έφραιμ ο Σύρος» — (Saint Ephrem le Syrien (Paris 1919)), και σε πολλά άρθρα του ο Α. Μπάουμσταρκ — (A. Baumstark). Περίληψη των άρθρων του αυτών δημοσιεύεται στη μελέτη του «Λειτουργία σε σύγκριση» — (Liturgie comparée (Amay, 1939)). Με τις έρευνες αυτές ή αντίληψη, πώς υπάρχει συγγένεια των ύμνων του Ρωμανού προς τους ύμνους του Έφραιμ, που για μεγάλο χρονικό διάστημα υπήρξε αίτια διαφωνιών, αποκαταστάθηκε οριστικά.

Η εξάρτηση του Ρωμανού από τη συριακή ποίηση, μ' όλ' αυτά, είναι μιὰ λεπτομέρεια μόνο, βέβαια σημαντική, για το πρόβλημα, κατά πόσο ή βυζαντινή όμιλτική ποίηση εξελίχθηκε από συριακές πηγές. Νέο φώς ήλθε τελευταία να φωτίσει το πρόβλημα αυτό. Ο Κ. Μποννέ — (C. Bonnet) ανακάλυψε την «Όμιλία στα πάθη» του μητροπολίτου των Σάρδεων, Μελίτωνος²⁶. Η όμιλία ανάγεται στο δεύτερο αιώνα μ.Χ., τὰ τελευταία πενήντα χρόνια, κι ή δημοσίευσή της απέδειξε, πώς οί πρώτες πηγές της ποιητικής όμιλίας, και της έλληνικής και της συριακής, μπορούν ν' αναχθούν ως τις πρώτες ήμέρες της χριστιανικής λογοτεχνίας. Αναφέρονται σ' αυτή χωρία από ύμνους, που προέρχονται από τους ψαλμούς και τὰ σοφά βιβλία των Έβδομήκοντα²⁷, καθώς και άλλα χωρία που φαίνεται ν' ανήκουν σε κάποια σύνθεση Ιουδαϊκού ύμνου²⁸, κι οί αναφορές αυτές αποδεικνύουν, πώς ή όμιλία του Μελίτωνος πρέπει νά θεωρηθῇ κρίκος σε μιὰ αλυσίδα ποιητικών όμιλιών, που ανάγονται σε Ιουδαίους όμιλτικούς. Το γεγονός αυτό μεταβάλλει όλότελα τις απόψεις μας σχετικά με το πρόβλημα της καταγωγής του κοντακίου. Δεν είναι δύσκολο νά κατανοήσουμε, πώς, όταν οί έρευνες στο πρόβλημα αυτό βρίσκονταν ακόμα στο πρώτο στάδιο, οί φιλόλογοι δέχθηκαν ισχυρή την επίδραση από τους ύμνους του Έφραιμ και του Ρωμανού, γιατί αποτελούσαν τὰ πιό χαρακτηριστικά δημιουργήματα και στη συριακή και στην έλληνική εκκλησιαστική ποίηση. Για μᾶς όμως τώρα, που το άμεσο πρόβλημα της συγγένειάς τους έχει λυθῇ, αποκτᾶ μεγαλύτερη σημασία νά ερευνήσουμε, πώς μιὰ παράδοση λειτουργική υπήρχε χωρίς διακοπή από την εποχή της συναγωγής ως τις βυζαντινές μελωδίες, που ψάλλονταν στα τελευταία πενήντα χρόνια τόν έβδομο αιώνα, και σύμφωνα με την παράδοση

26. Studies and Documents — «Μελέτες και πηγές». Έκδιδ. από τους Kirsopp Lake και Silva Lake, vol. XII (N. Y. and London, 1940).

27. Όπ. π. σελ. 23.

28. Όπ. π. σελ. 25.

αυτή, αφού διάβαζαν τις γραφές, απήγγειλαν κατόπι ή τραγουδούσαν μιὰ ποιητική ὁμιλία²⁹.

Ὅφείλουμε ἔτσι νὰ ἐξηγήσουμε γιὰ ποιό λόγο τὸ ἔθιμο αὐτὸ ἐγκαταλείφθηκε καὶ ὁδήγησε, πρὶν ἀπ' ὅλα, νὰ μὴ συνθέτουν πιὰ κοντάκια καὶ νὰ ἐμφανισθῇ ἓνα νέο εἶδος, οἱ κανόνες, ποὺ διαφέρουν ἀπὸ τὰ κοντάκια καὶ στὰ δυὸ στοιχεῖα καὶ στὴν ποίηση καὶ στὴ μουσική.

V. ΜΕΤΑΓΕΝΕΣΤΕΡΕΣ ΜΕΛΕΤΕΣ ΓΙΑ ΤΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

Τώρα θὰ πρέπει νὰ ἐπανέλθουμε στὶς μελέτες γιὰ τὴ βυζαντινὴ μουσική, καὶ νὰ δώσουμε μιὰ ἐπισκόπηση, ποιὰ ἦταν ἡ ἐξέλιξή τους, ὕστερα ἀπὸ τὴ δημοσίευση τοῦ βιβλίου τοῦ Βιλλοτώ, ποὺ γι' αὐτὸ ἔχουμε ἤδη μιλήσει στὸ κεφάλαιο τοῦτο. Τὸν δέκατο ἔνατο αἰῶνα, τὰ πρῶτα χρόνια, οἱ ἔρευνες στὴ μουσική φαίνονταν νὰ μὴν ἔχουν κάποια ἐλπίδα καὶ προοπτική γιὰ ἐπιτυχία, γιατί εἶχε ἀναγνωρισθῇ ἀπ' ὅλους, πῶς ἔπρεπε νὰ λυθῇ πρῶτα τὸ πρόβλημα τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς γραφῆς, προτοῦ γίνῃ ἀπόπειρα νὰ πλησιάσουμε τὴ μουσική τὴν ἴδια. Καὶ τὴν ἐποχὴ αὐτὴ ἡ μελέτῃ τῆς μουσικῆς παλαιολογίας, ποὺ ἀποτελοῦσε ἓνα ἀπὸ τοὺς πιὸ σπουδαίους κλάδους στὸν κύκλο τῆς μελέτης τῆς ἱστορίας τῆς μουσικῆς, βρισκονταν ἀκόμη στὰ πρῶτα βήματά της. Τὸ πρόβλημα τῶν μουσικῶν γραφῶν στὰ χειρόγραφα τῆς ἰσορρυθμῆς γρηγοριανῆς μελωδίας (plain chant), ποὺ εἶχε μεγαλύτερη σημασία γιὰ τοὺς ἐπιστήμονες τῆς δυτικῆς Εὐρώπης, δὲν τὸ εἶχαν συλλάβει, γιατί δὲν μποροῦσαν νὰ προσδιορίσουν τί ἀκριβῶς σήμαιναν τὰ μουσικὰ σημάδια, ποὺ ὀνομάζονταν νεύματα. Μ' ὅλ' αὐτὰ ὅμως εἶχαν ἤδη παρατηρήσει, πῶς ὑπάρχει κάποια ὁμοιότητα σ' ὅλες τὶς γραφές τῶν λειτουργικῶν χειρογράφων, τόσο στὴν ἀνατολικὴ Ἐκκλησία, ὅσο καὶ στὴ δυτικὴ. Ὁ Φ. Ι. Φετίς — (F. J. Féty) ³⁰ στὸ βιβλίο του «Φιλοσοφικὴ ἐπιτομή τῆς ἱστορίας τῆς μουσικῆς» — (Resumé philosophique de l'histoire de la musique (Paris, 1835)) ὑπέδειξε τὴν ὁμοιότητα ἀνάμεσα στὴ βυζαντινὴ, ἀρμενικὴ, κι αἰθιοπικὴ μουσικὴ γραφὴ, κι ἀπὸ τὴν παρατήρησή του αὐτὴ κατέληξε στὸ συμπέρασμα, πῶς τὰ νεύματα ὀφείλουν τὴν καταγωγὴ τους στὴν Ἀνατολή, κι ἀπ' ἐκεῖ, πίστευε, εἶχαν ἔλθῃ ἔμμεσα στὴ Ρώμη, ἀπὸ τὶς βόρειες περιοχὲς τῆς Εὐρώπης. Τὴν ὑπόθεση, πῶς τὰ νεύματα προέρχονταν ἀπὸ τὴν Ἀνατολή, ἀντέ-

29. Βλ. τὸ ἄρθρο μου: «Ἡ Ὅμιλία στὰ Πάθη τοῦ Μελίτωνος. Ἐρευνα σχετικὴ μὲ τὶς πηγὲς τῆς βυζαντινῆς ὑμνογραφίας». J. T. S. XLIV (1943), σελ. 41-52, καὶ P. Kahle: «Ἡ Ὅμιλία στὰ Πάθη τοῦ Μελίτωνος ἦταν ἀρχικὰ γραμμένη στὴ συριακὴ γλῶσσα», δ. π. σελ. 52-6.

30. Βλ. τὴ ζωὴ του στὴν Biographie universelle des musiciens, I. σελ. 505 κ. ἔξ.

κρουσε ὁ Ρ. Κίζεβεττερ — (R. Kiesewetter)³¹ καὶ ἰσχυρίσθηκε, πὼς ἡ καταγωγή τους ἔπρεπε νὰ τοποθετηθῇ στὴ Ρώμη. Τὰ ἐπιχειρήματα τοῦ Κίζεβεττερ ἀνάγκασαν τὸν Φετίς ν' ἀνακαλέσῃ τὶς προηγούμενες ἀπόψεις του. Στὸν τέταρτο τόμο τοῦ ἔργου του «Γενικὴ ἱστορία τῆς μουσικῆς» — (*Histoire générale de la musique* (Paris, 1877)) συναντοῦμε μιὰ νέα θεωρία σὲ ἐξέλιξη, δηλαδὴ πὼς τὰ νεύματα ἦταν γερμανικῆς καταγωγῆς, μιὰ πού οἱ ἀρχαιότερες πηγές ἐμφάνιζαν τὰ νεύματα μὲ «λομβαρδικὸ» χαρακτήρα³². Μιὰ τρίτη θεωρία διατύπωσε ὁ Θ. Νιζάρ — (Th. Nisard)³³, κι αὐτὴ συνετέλεσε νὰ μεγαλώσῃ ἀκόμα περισσότερο ἡ σύγχυση πού ἐπικρατοῦσε. Ὁ Νιζάρ νόμιζε πὼς τὰ νεύματα δὲν μπορούσαν νὰ εἶναι τίποτε ἄλλο παρὰ στενογραφία, πού ἦταν σὲ χρῆση ἀπὸ τὴν ἐποχὴ ἀκόμα τῶν Ρωμαίων. Κι ἐνῶ συζητοῦνταν ὅλες αὐτὲς οἱ ὑποθέσεις, ἕνας περίφημος μελετητὴς στὴν περιοχὴ τῆς μεσαιωνικῆς μουσικῆς, ὁ Ε. ντὲ Κούσεμακερ — (E. de Coussemaker), εἶχε ἤδη ὑποδείξει τὸν τρόπο, πού τελικὰ θὰ μᾶς ὁδηγοῦσε νὰ μεταγράψουμε τὰ νεύματα τῶν χειρογράφων τῆς δυτικῆς Ἐκκλησίας καὶ τῆς δυτικῆς μουσικῆς. Ἀνακάλυψε, πὼς οἱ κύριοι, οἱ βασικοὶ τύποι τῶν νευμάτων προέρχονται ἀπὸ τοὺς τόνους: ὀξεῖα, βαρεῖα, καὶ περισπωμένη³⁴. Μὲ τὸν τρόπο αὐτό, οἱ συχνὰ πολυσύνθετες μορφές, στὰ τελευταῖα στάδια τῆς «νευματικῆς» μουσικῆς γραφῆς, μπορούσαν ν' ἀναχθοῦν πίσω στὶς ἀπλές, πρωταρχικὲς μορφές τους.

Ἡ ὑπόθεση τοῦ Κούσεμακερ, γιὰ τὴν καταγωγή τῶν νευμάτων ἀπὸ τὶς ἀπλές, πρωταρχικὲς μορφές τους, ἐγίνε γενικὰ δεκτὴ³⁵, σὰ ν' ἀποτελοῦσε τὴ λύ-

31. Βλ. R. Kiesewetter, über die Musik d. neueren Griechen, nebst einer Abhandlung über die Entdeckung des Herrn Fetus an der Tonschrift d. heutigen Griechen (Leipzig, 1838), σελ. 17.

32. Τὴν ἴδια φανταστικὴ ὑπόθεση συναντοῦμε καὶ στὸ ἔργο τοῦ Ο. Φλάϊσερ — (O. Fleischer), Die germanischen Neumen als Schlüssel zum altchristlichen und gregorianischen Gesang (Frankfort, 1923). Βλ. τὴν κριτικὴ τοῦ Π. Βάγκνερ — (P. Wagner) γιὰ τὸ βιβλίο τοῦ Φλάϊσερ στὴ Z. M. W. vol. V (1922-3), σελ. 560-8.

33. Βλ. Th. Nisard, Études sur les anciennes notations musicales de l' Europe, Revue Archéolog. 1849-50. Ἡ «στενογραφικὴ» θεωρία ξαναεμφανίσθηκε τελευταῖα στὴ μελέτη τοῦ Κ. Ψάχου, Ἡ Παρασημαντικὴ τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς (Ἀθῆναι, 1917), καὶ σ' αὐτὴ θὰ πρέπει ν' ἀναφερθοῦμε ἀργότερα. Γιὰ ἕνα μικρὸ χρονικὸ διάστημα ἡ θεωρία προξένησε κάποια νέα σύγχυση, γιατί βρέθηκαν ἀνάμεσα στὸ κοινὸ ὁπαδοί, πού πίστευαν, πὼς ἡ σύγχρονη μορφή τῶν νεοελληνικῶν ἐκκλησιαστικῶν μελωδιῶν ἦταν ἴδια μὲ τὴ μορφή τῶν μελωδιῶν, πού διασώζονταν στὰ μεσαιωνικὰ χειρόγραφα.

34. Βλ. E. de Coussemaker, Histoire de l' Harmonie au moyen âge, 1852, σελ. 154.

35. «Πιστεύουμε, πὼς αὐτὸ ἀποτελεῖ μιὰ ἀλήθεια, πού ἐπέτυχε ὀριστικὰ ἡ ἐπιστήμη· μ' ὅλα πού, ὅσοι θριαμβευτικὰ ὑπεστήριξαν τὴ θέση αὐτή, ὅπως λ.χ. ὁ Κούσεμακερ, δὲν συνέχισαν πάντοτε τὴν προσπάθεια ν' ἀντλήσουν ἀπ' αὐτὴ ὅλα τὰ ἀναγκαῖα συμπεράσματα, καὶ μὲ τὸν τρόπο πού πραγματεύθηκαν κατόπι γιὰ τὰ νεύματα, ἐμοιάζαν σὰ νὰ εἶχαν λησμονήσει τὴν πραγματικὴ καταγωγή τους». Βλ. Dom Pothier, Mélodies grégoriennes, 1880, σελ. 31.

ση στο πρόβλημα, κι έδωσε νέα ώθηση σέ λεπτομερειακές πάλι έρευνες τής μουσικῆς γραφῆς τῶν ἐκκλησιαστικῶν χειρογράφων τῆς δυτικῆς Ἐκκλησίας. Στὴν εἰδική αὐτὴ περιοχὴ τῶν λεπτομερειακῶν ἐρευνῶν, γύρω στὰ μέσα τὸν δέκατο ἔνατο αἰῶνα, οἱ Μπενεντικτῖνοι μοναχοὶ τοῦ Κοινοβίου τοῦ Σολέσμ — (Soleism) τῆς Γαλλίας συνέβαλαν σημαντικά. Σκοπὸς τῆς Σχολῆς τοῦ Σολέσμ ἦταν ν' ἀποκατασταθοῦν οἱ γρηγοριανὲς μελωδίες στὴν ἀρχικὴ μορφή τους, ἀφοῦ οἱ μελέτες στὰ ἀρχαῖα Ἀντιφωνάρια καὶ Γκραντουάλια³⁶ ἀπέδειξαν, πὼς ἡ μεταγραφὴ στὰ ἐπίσημα λειτουργικὰ βιβλία, ποὺ βασίζονταν στὴν ἔκδοση Μεντικαῖα — (Editio Medicea), δὲν συμφωνοῦσε μὲ τὴ μεταγραφὴ στὴ νεώτερη γραφὴ, ποὺ εἶχε διασωθῇ στὰ μεσαιωνικὰ χειρόγραφα. Ὁ Ντόμ Ἀντρέ Μοκερῶ — (Dom André Mocquereau), (1849-1930), ἰδρυτὴς καὶ ἐκδότης τῆς «Μουσικῆς Παλαιογραφίας» — (Paléographie musicale)³⁷, τὸ ὑπέδειξε σὲ μιὰ σειρὰ ἄρθρων του, ὅπου πραγματεύεται τὴν ἐξέλιξη τῆς νευματικῆς γραφῆς καὶ τὸ πρόβλημα τοῦ ρυθμοῦ στὰ γρηγοριανὰ ἰσόρρυθμα ἄσματα.

Εἶναι γνωστό, πὼς ὁ κύριος σκοπὸς τῆς Σχολῆς τοῦ Σολέσμ ἐγίνε πραγματικότητα στὰ 1903, ὅταν ὁ Πάπας Πῖος ὁ δέκατος — (Pius X) μὲ τὴν ἐντολή του, «*Motu proprio Inter pastoralis officii*», διέταξε τὴν ἀποκατάσταση τῶν γρηγοριανῶν μελωδιῶν, σύμφωνα μὲ τὶς ἀρχὲς ποὺ εἰσηγήθηκαν ὁ Ντόμ Ἀντρέ Μοκερῶ κι οἱ συνεργάται του. Τὸ ἀποτέλεσμα ἀπὸ τὴ σημαντικὴ αὐτὴ ἀπόφαση ἦταν νὰ καταβληθῇ, μὲ νέες ἔρευνες γιὰ τὴν ἐξέλιξη τῶν δυτικῶν νευμάτων, ἐντονώτερη προσπάθεια, ὥστε νὰ ὑποστηριχθῇ καὶ νὰ ἐπιτευχθῇ ἡ νέα ἔκδοση τῶν γρηγοριανῶν ἰσόρρυθμων μελωδιῶν, ποὺ πῆρε τὸ ὄνομα «Ἐκδοση τοῦ Βατικανοῦ» — (Editio Vaticana)· κι οἱ μελέτες αὐτὲς ἔδωσαν νέα ὄθηση, γιὰ νὰ ἐρευνηθοῦν καὶ πάλι οἱ ἀνατολικὲς ἐκκλησιαστικὲς μουσικὲς γραφές, κι ἰδιαίτερα οἱ μουσικὲς γραφές τῶν βυζαντινῶν λειτουργικῶν χειρογράφων.

Ὁ Ι. - Β. Τιμπῶ — (J. - B. Thibaut), γάλλος μελετητὴς τῆς ἀνατολικῆς χριστιανικῆς Λειτουργίας, εἶχε ἤδη δημοσιεύσει δυὸ μελέτες γιὰ τὴ βυζαντινὴ μουσικὴ γραφὴ στὸ περιοδικὸ «Ἐπιθεώρηση τοῦ ρωσικοῦ ἀρχαιολογικοῦ Ἰνστιτούτου»³⁸. Ὁ ἴδιος κι ὁ Ι. - Β. Ρεμποῦρ — (J. - B. Rebourts) δη-

36. Γκραντουάλια — (Gradualia) ὀνομάζονται τὰ ἐκκλησιαστικὰ βιβλία τῆς δυτικῆς Ἐκκλησίας, ποὺ περιλαμβάνουν ὅ,τι ψάλλεται μὲ χορωδία στὶς Λειτουργίες. (Ὑπόσημ. μεταφρ.).

37. Paléographie Musicale: Les principaux Mss. de chant grégorien, ambrosien, mozarabe, gallican, publiés en fac - similés phototypiques, sous la direction de Dom André Mocquereau (Tournai, 1889 -). Σὲ συνάρτηση πρὸς τὴν μνημειακὴ αὐτὴ σειρὰ, ἡ Σχολὴ τοῦ Σολέσμ δημοσίευσε ἀπὸ τὰ 1910 τὴ σειρὰ Monographies Grégoriennes. Βλ. καὶ τὸ περιοδικὸ Revue Grégorienne, Études de chant sacré et de liturgie, ποὺ ἀρχισε τὴν ἔκδοσή του ἀπὸ τὰ 1911.

38. «La Notation de Saint Jean Damascène ou Hagiopolite», Izvestija russk. archeol.

μοσίευσαν κατόπι πολλές πραγματείες για τη βυζαντινή μουσική θεωρία³⁹, δὲν κατόρθωσαν ὅμως νὰ μεταγράψουν τὴ βυζαντινὴ γραφὴ σ' εὐρωπαϊκὴ. Ὁ Ὁ. Φλάϊσερ - (O. Fleischer) ἐπέτυχε νὰ φθάσῃ σχεδὸν σὲ πλήρη ἀνασύνταξιν τῆς μελωδικῆς γραμμῆς τῶν μελωδιῶν καὶ νὰ τὴ μεταγράψῃ στὴν τελευταία βυζαντινὴ μουσικὴ γραφὴ. Στὸ βιβλίον του « Ἡ μεταγενέστερη ἑλληνικὴ μουσικὴ γραφὴ » — (Die spätgriechische Tonschrift (Berlin, 1904) ὁ Φλάϊσερ δημοσίευσεν σὲ πανομοιότυπὴ ἔκδοσιν μιὰ στοιχειώδη διατριβή, ἓνα εἶδος γραμματικῆς τῆς μουσικῆς, μαζί μὲ κριτικὴ ἔκδοσιν τοῦ ἑλληνικοῦ κειμένου, μετάφραση καὶ σχόλια. Χωρὶς ἄλλο δὲν ἤξερε, πῶς ὁ Φ. Γκάρντχαουζεν - (V. Gardthausen) εἶχε πρὶν ἐξετάσει μιὰ Παπαδικὴ στὸ κεφάλαιο « Γιά τὴ μουσικὴ γραφὴ τῆς ἑλληνικῆς Ἐκκλησίας » τοῦ ἔργου του « Συμβολὲς στὴν ἑλληνικὴ Παλαιογραφία » — (Beiträge zur griechischen Palaeographie, VI, (1880))⁴⁰, ὅπου παρέθεσε κι ἓνα κατάλογο μὲ ἐβδομήντα ἐπτὰ φθογγόσημα. Ὁ Γκάρτχαουζεν ὅμως δὲν προσπάθησεν νὰ ἐξηγήσῃ τὴ μουσικὴ σημασίαν ποὺ εἶχαν τὰ φθογγόσημα αὐτά, γιατί, ὅπως πίστευε, δὲν ὑπῆρχε μιὰ ἱκανοποιητικὴ λύση στὸ πρόβλημα.

Τὸ χειρόγραφο ποὺ διάλεξε ὁ Φλάϊσερ γιὰ τὴ μελέτην του ἀνῆκε ἀρχικὰ στὸ Βασιλειανὸ Μοναστήρι τοῦ ἁγίου Σαλβατόρε κοντὰ στὴ Μεσσίνα, ἀπ' ὅπου τὸ ἔφεραν στὴν Πανεπιστημιακὴ Βιβλιοθήκην τῆς Μεσσίνας μαζί μὲ ἄλλα μουσικὰ χειρόγραφα, γραμμένα μὲ τὴ βυζαντινὴ σημειογραφία. Ἡ διατριβὴ ποὺ δημοσίευσεν ὁ Φλάϊσερ προορίζονταν, στὴ βυζαντινὴ ἐποχὴ, γιὰ τοὺς ἱερεῖς, τοὺς παπάδες· γι' αὐτὸ ὀνομάζονταν « Παπαδική », καὶ μὲ τὸ ὄνομα τοῦτο ἦταν γνωστὴ στοὺς Βυζαντινοὺς καὶ Ἑλληνας φιλολόγους. Ἡ Παπαδικὴ ἔχει ἀντίγραφον σὲ πολλὰ ἀντίγραφα, καὶ μερικὰ ἀπ' αὐτὰ περιλαμβάνουν περισσότερες ἐξηγήσεις καὶ ὁδηγίες. Ὁ Φλάϊσερ πίστευε, πῶς ἡ Παπαδικὴ τῆς Μεσσίνας διέσωζε τὶς παλαιότερες καὶ τὶς καλύτερες· τώρα ὅμως, ποὺ ἔχουν μελετηθῇ στὸ μεταξὺ καὶ ἄλλα ἀντίγραφα τῆς διατριβῆς, ἡ ἄποψίς του αὐτὴ δὲν εἶναι δυνατόν νὰ ἰσχύῃ⁴¹. Ἡ σπουδαιότητα, χωρὶς ἄλλο,

Inst. vol. III, (Κωνσταντινούπολη, 1898), σελ. 138 κ. ἐξ.: — « La Notation de Koukouzélès », ὁπ. π. vol. VI (1900), σελ. 360-90.

39. J. - B. Thibaut, Traités de musique byzantine, R. O. C. (1901), VI, σελ. 596 κ. ἐξ.: — J. - B. Rebours, Quelques Mss. de musique byzantine, ὁ. π. 1904-5.

40. Sitzber. d. sächs. Ak. d. Wiss. 1880.

41. Βλ. τὴ μελέτη μου « Die Rhythmik der byzantinischen Neumen », Z. M. W. vol. II (1919-20), σελ. 629 κ. ἐξ. Τὴν Παπαδικὴν ἀπὸ τὸν Cod. graec. Petropolit. 711, ποὺ ἀνατόπωσε ὁ J. - B. Τιμπὼ στὸ Παράρτημα τῆς μελέτης του « Monuments de la notation ekphonétique et hagiopolite de l' église grecque (1913), διάλεξα τότε γιὰ πηγὴν στὶς ἐρευνές μου. Κατόπι ἐξήτασα περισσότερα χειρόγραφα, ποὺ περιείχαν Παπαδικές, χωρὶς νὰ βρεθῇ στὴν ἀνάγκη νὰ μεταβάλω τὶς ἀπόψεις μου. Μ' ὅλ' αὐτά, θὰ χρειασθῇ νὰ συλλέξουμε ὅλες τὶς σωζόμενες Παπαδικές, ὅπως τὸ ἔχουν προγραμματίσει οἱ ἐκδότες τῶν « Monumenta Mu-

τῆς Παπαδικῆς, σὰν τῆς καλύτερης πηγῆς πληροφοριῶν γιὰ τὴν τελευταία βυζαντινὴ, ἢ Κουκουζέλια σημειογραφία, δὲν θὰ ἦταν δυνατό ν' ἀμφισβητηθῇ, γιατί καμμιά ἄλλη διατριβὴ δὲν περιλαμβάνει τόσοις πολλοὺς πίνακες, ποὺ νὰ δείχνουν καθαρὰ τίς ὑπερβατὲς ἀναβάσεις καὶ καταβάσεις, ὅσες ἀντιπροσωπεύουν τὰ διάφορα φθογγόσημα. Τὴν Παπαδικὴ ὁμως πρέπει νὰ μεταχειρισθοῦμε μαζὶ καὶ μὲ ἄλλες διατριβές, ποὺ πραγματεύονται μὲ περισσότερες λεπτομέρειες ποιά εἶναι ἡ ρυθμικὴ σημασία τῶν βυζαντινῶν σημείων τοῦ χρόνου.

Οἱ προσπάθειες τοῦ Φλάϊσερ νὰ ἐξελίξῃ τὴ μέθοδο, ποὺ μ' αὐτὴ θὰ ἦταν δυνατό νὰ μεταγραφῇ τὸ μελωδικὸ διάγραμμα τῶν βυζαντινῶν μελωδιῶν στὴ δική μας σύγχρονη γραφὴ τοῦ πενταγράμμου, ἀποτελοῦν τὸ πρῶτο βῆμα, γιὰ νὰ φθάσουμε τέλος νὰ λύσουμε τὸ πρόβλημα τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας. Ἀναγνωρίσθηκε γρήγορα, πὼς τίς ἀρχές, ποὺ ἀποδείχθηκαν κατάλληλες γιὰ νὰ ἐπιτύχουμε ν' ἀποκρυπτογραφήσουμε τὴν τελευταία φάση τῶν βυζαντινῶν νευμάτων, ἀπὸ τὸν δέκατο πέμπτο ὡς τὸν δέκατο ὄγδοο αἰῶνα, θὰ μπορούσαμε τὸ ἴδιο νὰ τίς μεταχειρισθοῦμε καὶ γιὰ τὴν ἀποκρυπτογράφηση τῆς μουσικῆς σημειογραφίας, ποὺ ἀντιστοιχεῖ στὴ μεσαία περίοδο, ἀπὸ τὸν δωδέκατο δηλαδὴ ὡς τὸν δέκατο πέμπτο αἰῶνα. Ἐνα χρόνο μόνο ὕστερα ἀπὸ τὴ δημοσίευση τοῦ βιβλίου τοῦ Φλάϊσερ, ὁ Ντόμ Χ. Γκάϊσερ — (Dom H. Gaisser), μέλος στὸ ἐλληνικὸ Κολλέγιο τῆς Ρώμης, δημοσίευσε τὴ μελέτη του «Οἱ Εἵρμοι τοῦ Πάσχα» — (Les Heirmoi de Pâques), στὸν τόμο τοῦ 1905 τοῦ περιοδικοῦ «Oriens Christianus», χωρὶς νὰ γνωρίζῃ τὸ ἔργο τοῦ Φλάϊσερ. Τὸ ἄρθρο τοῦ Γκάϊσερ γιὰ τοὺς Εἵρμους, τίς ὑποδειγματικὲς δηλαδὴ στροφὲς τῶν ἀνατολικῶν ὕμνων, ἀποτελεῖ τὴν πρώτη λεπτομερειακὴ μελέτη γιὰ τὴ βυζαντινὴ ὕμνογραφία, ποὺ ἔχει γραφῇ ἀπὸ ἐπιστήμονα, ἱκανὸ νὰ πραγματευθῇ τὰ διάφορα προβλήματα καὶ στὴν περιοχὴ τῆς μουσικῆς καὶ στὴν ποίηση. Προχώρησε σὲ μιὰ ἐπιτυχημένη, χωρὶς ἄλλο, μεταγραφὴ τῆς μελωδικῆς δομῆς τῶν ὕμνων, δὲν ἐπέτυχε ὁμως νὰ βρῇ λύση γιὰ τὰ διάφορα τονικά καὶ ρυθμικά προβλήματα.

Στὴ βυζαντινὴ μουσικὴ παλαιογραφία ὁ Α. Γκαστουέ — (A. Gastoué) προσέθεσε στὸ μεταξὺ μιὰ συμβολὴ μὲ τὴν εἰσαγωγὴ του στὸ ἔργο του «Κατάλογος τῶν χειρογράφων τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς» — (Catalogue des manuscrits de musique byzantine), ποὺ δημοσίευσε ἡ Διεθνὴς Ἑταιρία τῆς μουσικῆς — (Société internationale de musique (Paris, 1907)). Ἀπέδειξε κι αὐτός, ὅπως κι ὁ Ντόμ Γκάϊσερ, τὴ στενὴ σχέση ποὺ ὑπάρχει ἀνάμεσα στὰ διάφορα βυζαντινὰ νεύματα ἀπὸ τὸν ἐνδέκατο αἰῶνα ὡς τὴ σύγχρονη σημειογρα-

sicae Byzantinae», γιὰ ν' ἀποκαταστήσουμε ἓνα χειρόγραφο, ποὺ ν' ἀντιπροσωπεύῃ τὸ πιὸ πραγματικὸ καὶ τὸ πιὸ συμπληρωμένο κείμενο τῆς διατριβῆς.

φία του Χρυσάνθου. Μ' ένα πίνακα, όπου παραθέτει τη σημειογραφία από επτά χειρόγραφα στο τροπάριο «Βηθλεέμ, έτοιμάζου», αποδεικνύει πόσο ορθή είναι η θεωρία του⁴².

Τέλος η μελέτη του Χούγκο Ρήμαν — (Hugo Riemann) «'Η βυζαντινή σημειογραφία από τον δέκατο ως τον δέκατο πέμπτο αιώνα» — (Die byzantinische Notenschrift im 10. bis 15. Jahrhundert (Leipzig, 1909)) σημείωσε ένα θετικό βήμα προς τα πίσω σχετικά με την πρόοδο που είχε γίνει ως τότε. 'Ο Ρήμαν δεν είχε εξασκηθεί όσο θα έπρεπε στη βυζαντινή παλαιογραφία,⁴³ και κατέληξε σε σύγχυση με τις προκαταλήψεις που είχε για το ρυθμό· σύμφωνα μ' αυτές παραδέχονταν, πώς όλες οι μελωδίες υπάγονταν σ' ένα τετράσημο σύστημα. Με τη συζήτηση όμως, που ξεκίνησε από το βιβλίο του Ρήμαν, άρχισε κι η αποφασιστική φάση στις έρευνες για τη βυζαντινή σημειογραφία. Άνοιξε η συζήτηση με το άρθρο το σχετικό με τον ύμνο της μοναχής Κασίας, όπου ο Χ. Τζ. Β. Τίλλυαρντ — (H. J. W. Tillyard)⁴⁴ άντέκρουσε τις θεωρίες του Ρήμαν, που μ' αυτές έρμήνευε και τα δύο, και τα διαστήματα και τις μαρτυρίες. Όμως και πάλι το πρόβλημα του ρυθμού, το πραγματικά κρίσιμο πρόβλημα, παρέμεινε ακόμη άλυτο.

VI. Η ΑΠΟΚΡΥΠΤΟΓΡΑΦΗΣΗ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Στο σημείο αυτό άρχισαν οι δικές μου έρευνες και τ' αποτελέσματά τους δημοσιεύθηκαν σε δυο πραγματείες στο περιοδικό «Oriens Christianus» με τους τίτλους «'Η έκκλησιαστική μουσική στη βυζαντινή Αυτοκρατορία» — (Die Kirchenmusik im byzantinischen Reich (1916)) και «'Η αποκρυπτογράφηση της βυζαντινής σημειογραφίας» — (Die Entzifferung der byzantinischen Notation (1918)). Καθώς μελετούσα τις διατριβές της βυζαντινής

42. βλ. σελ. 43-5: - 'Η μεταγραφή του Γκαστουέ στη σύγχρονη μουσική γραφή στις σελ. 46-7 δεν είναι ικανοποιητική.

43. Είναι άρκετο ν' αναφέρουμε ένα παράδειγμα, για ν' αποδείξουμε την ανεπάρκεια του Ρήμαν στην παλαιογραφία. Οι βυζαντινοί ήχοι 1-4 σημειώνονται στα χειρόγραφα με τα έλληνικά γράμματα α', β', γ', δ', από την εποχή που οι Έλληνες κι ύστερα απ' αυτούς οι Βυζαντινοί μαθηματικοί, μεταχειρίζονταν γράμματα και όχι αριθμούς. 'Ο Ρήμαν, που άγνοουσε το γεγονός αυτό, προσπαθούσε ν' ανακαλύψει τί σημαίνουν τα γράμματα αυτά. Καθώς τα γράμματα δεν είχαν το συνηθισμένο σχήμα, και το τρίτο γράμμα, το γ', ήταν γραμμένο η Γ, η αποδίδονταν απλά με δυο απόστροφες", έρμήνευε το α' σά νά σήμαινε τόν φρύγιο, το β' τόν λύδιο, το γ' τόν μιζολύδιο, και το δ' τόν δώριο. Γι' αυτό μελωδίες του πρώτου (α') ήχου μεταγράφονταν από τον Ρήμαν στο δεύτερο ήχο, του δευτέρου ήχου (β') στον τρίτο, του τρίτου (γ') στον τέταρτο, και του τετάρτου (δ') στον πρώτο.

44. βλ. H. J. W. Tillyard, A Musical Study of the Hymns of Casia, B. Z. vol. XX (1911), σελ. 420-485.

μουσικής θεωρίας, επέτυχα να βρω το νήμα για την αποκρυπτογράφηση της βυζαντινής σημειογραφίας.

Από τις θεωρητικές διατριβές, και ιδιαίτερα από την Παπαδική, μαθαίνουμε πώς τα σημαδόφωνα που σημαίνουν κίνηση σε διαστήματα διαιρούνται στη μέση περίοδο της βυζαντινής σημειογραφίας σε δυο ομάδες, δηλαδή στα σώματα και στα πνεύματα. Τα σώματα μπορούν να σημαίνουν κίνηση μόνο κατά διαστήματα προς τα επάνω και προς τα κάτω. Τα πνεύματα σημαίνουν πήδημα από δυο, τρία, και τέσσερα διαστήματα. Πέρα απ' αυτά, υπάρχουν ακόμα μερικά σημαδόφωνα, που δεν είναι ούτε σώματα ούτε πνεύματα, καθώς λ.χ. ή απορροή, ένα σημαδόφωνο που σημαίνει ολίσθηση της φωνής σε δυο συνεχή διαστήματα δευτέρας προς τα κάτω, και το Ισον, που σημαίνει επανάληψη φθόγγου στο ίδιο ύψος. Το τελευταίο σημαδόφωνο δεν είναι ούτε σῶμα ούτε πνεῦμα, γιατί δεν σημαίνει κίνηση ούτε σε διάστημα, ούτε σε πηδήματα.

Το σύστημα της βυζαντινής σημειογραφίας εμφανίζεται να μεταχειρίζεται με κάποια οικονομία σημαδόφωνα, που σημαίνουν κίνηση σε διάστημα. Ο μελοποιός είχε τρία μόνο σημαδόφωνα στη διάθεσή του για να σημειώσει μελωδική κίνηση προς τα επάνω, σε διάστημα δευτέρας, τρίτης, και πέμπτης, και τρία άλλα για την ίδια κίνηση προς τα κάτω. Όταν ήθελε να σημειώσει κίνηση σε διάστημα τετάρτης, έκτης, και όγδοης, ήταν αναγκασμένος να μεταχειρισθῇ συνδυασμό από δυο ή τρία σημαδόφωνα. Στο συνδυασμό αυτό τοποθετούσε επάνω σ' ένα σῶμα ένα πνεῦμα, ή, όταν ήθελε να σημειώσει διάστημα όγδοης, δυο πνεύματα επάνω σ' ένα σῶμα. Συναντούμε μ' ὅλ' αυτά κι άλλους συνδυασμούς από σώματα και πνεύματα στα χειρόγραφα της βυζαντινής μουσικής, που ὁ ψάλτης ἔπρεπε νὰ τὰ ἐκτελέσῃ μὲ διαφορετικὸ τρόπο. Μαθαίνουμε ἀπὸ τὴν Παπαδική, πῶς, ἂν ἓνα πνεῦμα ἀναγράφεται πρὶν ἀπὸ ἓνα σῶμα, τὰ διαστήματα δὲν πρέπει νὰ προσθέτονται, ὅπως στὴν περίπτωση ὅπου τὰ σημαδόφωνα εἶναι γραμμένα τὸ ἓνα ἐπάνω στὸ ἄλλο. Ἡ σημασία ἀπὸ ἓνα σῶμα ποὺ ἀκολουθεῖται ἀπὸ ἓνα πνεῦμα εἶναι, πῶς μόνο τὸ διάστημα ἀντιπροσωπεύεται ἀπὸ τὸ πνεῦμα, κι αὐτὸ λογαριάζεται, ἐνῶ, σύμφωνα μὲ τοὺς θεωρητικούς, τὸ σῶμα γίνεται «ἄφωνον». Ἡ Παπαδικὴ δὲν εἶναι πολὺ σαφὴς σχετικὰ μὲ τὴ σημασία τοῦ μετασχηματισμοῦ αὐτοῦ, ὁπότε τὸ σῶμα, ἀπὸ τὴν ἀρχικὴ χρῆση τοῦ σὰν ἓνα διάστημα δευτέρας, γίνεται ἓνα πρόσθετο σημαδόφωνο. Κανένας ἀπὸ τοὺς μελετητὰς, ποὺ προσπάθησαν ν' αποκρυπτογραφήσουν βυζαντινὰ μουσικὰ χειρόγραφα, δὲν μπόρεσε νὰ δώσῃ μιὰ ἱκανοποιητικὴ ἐξήγηση, τί σημαίνει ὁ ὅρος «ἄφωνον». Οἱ Γκάϊσερ, Γκαστουέ καὶ Φλάϊσερ δὲν ἔδωσαν καμμιά προσοχὴ στὸ ἀξιοσημείωτο γεγονός, πῶς τὸ βυζαντινὸ σύστημα σημειογραφίας διέθετε ὄχι λιγώτερα ἀπὸ ἑξ σημαδόφωνα γιὰ τὸ διάστημα δευτέρας πρὸς τὰ ἐπάνω, ἐνῶ ἓνα μόνο ση-

μαδόφωνο υπάρχει για τὸ «Ἴσον» καὶ γιὰ τὸ διάστημα τρίτης καὶ τετάρτης πρὸς τὰ ἐπάνω καὶ πρὸς τὰ κάτω. Ὁ Ρήμαν δὲν παρέβλεψε τὸ γεγονός, ἐπηρεασμένος ὁμως ἀπὸ τὶς ρυθμικὲς θεωρίες του, δὲν κατόρθωσε νὰ διακρίνῃ τὸ οὐσιαστικὸ σημεῖο. Νόμιζα ὁμως ἐγώ, πὼς τὸ νῆμα στὸ πρόβλημα τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας θὰ μπορούσε νὰ βρεθῇ σ' αὐτὰ χωρὶς ἄλλο τὰ δυὸ γεγονότα: Πὼς ὑπῆρχαν ἔξ διαφορετικὰ σημαδόφωνα γιὰ τὸ διάστημα δευτέρας πρὸς τὰ ἐπάνω, καὶ πὼς αὐτὰ τὰ σώματα ἔχαναν τὴν ἀξία τους τῇ σχετικῇ μὲ τὸ διάστημα ποὺ ἀντιπροσώπευαν, ὅταν βρίσκονταν σ' ἓνα ὀρισμένο συνδυασμὸ μὲ πνεύματα. Θὰ προσπαθῆσω τώρα νὰ δώσω μιὰ σύντομη ἐξήγηση γιὰ τὰ κύρια σημεῖα, ποὺ ἀποτελοῦν τὴν ἀνακάλυψή μου⁴⁵.

Ἡ συλλογὴ ἀπὸ πραγματεῖες γιὰ τὴ βυζαντινὴ μουσικὴ θεωρία, ἐκδοσὴ τῶν I. - B. Τιμπὼ καὶ I. - B. Ρεμπούρ, μᾶς παρέχει μὲ λεπτομέρειες πληροφορίες γιὰ τὰ ἔξ σημαδόφωνα, ποὺ μεταχειρίζονταν γιὰ νὰ σημειώσουν τὸ διάστημα δευτέρας πρὸς τὰ ἐπάνω. Τὰ σημαδόφωνα αὐτὰ δὲν ὑποδείκνυαν μόνο τὴ μελωδικὴ κατεύθυνση, παρὰ μαζὶ καὶ τὸν τρόπο, ποὺ σύμφωνα μ' αὐτὸν ἔπρεπε νὰ γίνῃ ἡ ἐκτέλεση. Πέντε ἀπὸ τὰ σημαδόφωνα συνδυάζουν μαζὶ μὲ τὴν ἀξία τους, σὰν διαστήματα δευτέρας, καὶ μιὰ ἰδιαίτερη δυναμικὴ ἢ ρυθμικὴ ἀπόχρωση· ἓνα μόνο σημαδόφωνο, τὸ «ὀλίγον», σημαίνει τὴν κίνηση τῆς μελωδίας σὲ διάστημα δευτέρας πρὸς τὰ ἐπάνω, χωρὶς καμμιά ἰδιαίτερη ἀπόχρωση. Ὁ Βυζαντινὸς μελωδός, γιὰ ν' ἀναγράψῃ ἄλλα διαστήματα, λ.χ. ἓνα διάστημα τρίτης ἢ ἓνα διάστημα πέμπτης, εἶχε στὴ διάθεσή του σὲ κάθε περίπτωση ἓνα μοναδικὸ οὐδέτερο σημαδόφωνο, δηλαδὴ ἓνα σημαδόφωνο χωρὶς καμμιά δυναμικὴ ἢ ρυθμικὴ ἀπόχρωση. Ἄν ἤθελε νὰ δώσῃ στὴ μελωδικὴ αὐτὴ κίνηση μιὰ ἰδιαίτερη ἀπόχρωση, ὅπως εἶχε ὀρισθῇ γιὰ καθένα ἀπὸ τὰ ἄλλα πέντε σημαδόφωνα, ποὺ σήμαιναν τὸ διάστημα δευτέρας, σημείωνε τὸ σημαδόφωνο αὐτὸ πρὶν ἀπὸ τὸ πνεῦμα, κι ἔτσι προσδιόριζε ἓνα διάστημα τρίτης ἢ ἓνα διάστημα πέμπτης. Σ' αὐτὸ τὸν συνδυασμὸ ἀπὸ δυὸ σημαδόφωνα τὸ σῶμα ἔχανε τὴν ἀξία του σὰν διάστημα, γίνονταν ἄφωνο, διατηροῦσε ὁμως τὴ δυναμικὴ ἢ ρυθμικὴ ἀξία του καὶ τὴ δάνειζε στὸ οὐδέτερο σημαδόφωνο. Ἄν ὁ μελωδός ἤθελε νὰ ψάλῃ ἓνα διάστημα τετάρτης ἢ ἓνα διάστημα ἑκτης, ἔγραφε ἓνα ἀπὸ τὰ πνεύματα ποὺ σήμαιναν μιὰ τρίτη ἢ μιὰ πέμπτη ἐπάνω σ' ἓνα σῶμα. Σ' αὐτὸ τὸ σύνολο τὸ σῶμα διατηροῦσε τὴν ἀξία του σὰν διάστημα (τρίτη + δευτέρη = τετάρτη, πέμπτη + δευτέρη = ἑκτη), κι ὁ συνδυασμὸς ἐκτελοῦνταν σύμφωνα μὲ τὴν ἀπόχρωση, ποὺ χαρακτήριζε τὸ σῶμα. Ἐτσι ἡ βυζαντινὴ σημειογραφία τῆς μέσης ἐποχῆς διέθετε ἓνα σύστη-

45. Βλ. E. Wellesz, Zur Entzifferung der byz. Notenschrift, O. C., N. S. VII (1918), 98-118, Die Rhythmik der byz. Neumen, Z. M. W. II (1919-1920), 617-38, καὶ III (1920-1), 321-36, καὶ Über Rhythmus u. Vortrag der byz. Melodien, B. Z. XXXIII, 33-66.

μα πολύ έξυπνο· επιτύγχανε μ' αὐτὸ νὰ σημειώσῃ μιὰ μεγάλη ποικιλία ἀπὸ ρυθμικὲς καὶ δυναμικὲς ἀποχρώσεις, ἐνῶ μεταχειρίζονταν σημαδόφωνα σὲ πολὺ περιορισμένο ἀριθμό. Ἀντὶ νὰ μεταχειρισθῇ ἕξ διαφορετικὰ νεύματα γιὰ κάθε διάστημα, γιὰ νὰ ὑποδείξῃ τὶς ἀποχρώσεις ποὺ πραγματοποιοῦνταν συχνότερα, ὁ Βυζαντινὸς μουσικὸς ἀρκοῦνταν σὲ ἕξ μόνο σημαδόφωνα, ποὺ μ' αὐτὰ σημείωνε τὸ διάστημα δευτέρας πρὸς τὰ ἐπάνω. Συνδύαζε τὰ σημαδόφωνα αὐτὰ μὲ ἄλλα, ποὺ σήμαιναν ἄλλα διαστήματα, κι ἔτσι κατόρθωνε νὰ σημειώσῃ μὲ ἀκρίβεια καὶ τὰ δυό, καὶ ρυθμικὰ καὶ δυναμικά, πῶς ἔπρεπε νὰ ἐκτελεσθῇ ἡ κάθε βαθμίδα σὲ μιὰ μελωδία. Μόνο μερικὰ μὲ δυναμικὴ σημασία σημεία χρειάζονταν ἀκόμα γιὰ νὰ συμπληρώσουν τὸν πολυποίκιλλο ἀριθμὸ τῶν ἀποχρώσεων, καὶ στὴν τελευταία φάση τῆς σημειογραφίας μεταχειρίσθηκαν κόκκινα βοηθητικὰ «σημάδια» σὲ μεγάλο ἀριθμό, γιὰ νὰ προσδιορίσουν πῶς ἔπρεπε νὰ ἐκτελεσθῇ τὸ καλύτερο ὕφος τῆς περιόδου, ποὺ δονομάζονταν Κουκουζέλια. Τὰ συμπληρωματικὰ αὐτὰ κόκκινα μεγάλα σημεία — (μεγάλα σημάδια) τὰ μεταχειρίσθηκαν, χωρὶς ἄλλο, γιὰ νὰ διευκολύνουν τὴν ἐκτέλεση τῆς τραγουδιστῆς φρασεολογίας· εἶχε πολὺ ἀναπτυχθῇ τὴν ἐποχὴ αὐτή.

Κατέληξα ἀκόμα στὸ συμπέρασμα, πῶς ἄλλοι μελετηταί, ποὺ εἶχαν ἀσχοληθῇ μὲ τὸ πρόβλημα τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας, νόμιζαν τὰ συμπληρωματικὰ αὐτὰ «σημάδια» οὐσιαστικὲς ρυθμικὲς ἐνδείξεις καὶ τὰ πνεύματα, σημαδόφωνα ποὺ σήμαιναν μελωδικὲς βαθμίδες. Ἦταν ὁμως φανερό, ἀπὸ τὴ μελέτη τῶν χειρογράφων ποὺ ἀνῆκαν στὴν παλαιότερη φάση τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας, πῶς, καὶ πρὶν ἀπὸ τὸν δέκατο ἀκόμη αἰῶνα, μεταχειρίζονταν τὰ νεύματα γιὰ νὰ καθοδηγήσουν τὸν ψάλτη, πῶς νὰ ἐκτελέσῃ τὶς ἀποχρώσεις σὲ μιὰ μελωδία. Ἄν ὑπολογίσουμε κι αὐτό, θὰ εἶναι δυνατό νὰ καταλήξουμε σὲ καλύτερη κατανόηση τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας· ἐπέτυχε πραγματικὰ μιὰ μεγαλοφυὴ ἐξέλιξη, κι ἀπὸ τὶς ἀνεπαρκεῖς ἐνδείξεις γιὰ τὸν ψάλτη στὴν ἐποχὴ ποὺ ἀποτελεῖ τὴν πρώτη φάση της, ἔφθασε σ' ἓνα ἐπεξεργασμένο σύστημα στὸ διάστημα τῆς ἀκμῆς της.

Οἱ παραπάνω σκέψεις μου καὶ τὰ συμπεράσματά μου βεβαιώθηκαν κι ἀπὸ τὶς μελέτες τοῦ Χ. Τζ. Β. Τίλλυαρντ ἐπάνω στὸ ἴδιο θέμα. Οἱ μελέτες του ἔφθασαν στὰ χέρια μου στὰ 1922. Ὁ Τίλλυαρντ, μελετητὴς τῆς ἑλληνικῆς φιλολογίας, εἶχε ἀρχίσει τὶς ἔρευνές του μὲ τὴν καθοδήγηση τοῦ Ντόμ Χ. Γκάϊσερ. Πολὺ γρήγορα ὁμως, οἱ προσεκτικὲς παλαιογραφικὲς παρατηρήσεις του τὸν ὁδήγησαν ν' ἀντικρούσῃ τὶς ἀπόψεις τοῦ Γκάϊσερ καὶ τοῦ Ρήμαν, καὶ νὰ καταλήξῃ στὰ συμπεράσματα, ποὺ σύντομα ἐξέθεσα παραπάνω ⁴⁶. Ἐνα δύ-

46. Βλ. H. J. W. Tillyard, *Rhythm in Byzantine Music*, A. B. S., no. XXI (1916), 125-47, καὶ *The Problem of Byzantine Neumes*, J. H. S. XLI (1921), 29-49.

σκολο πρόβλημα, πού έπρεπε νά είχε επισύρει άρχικά τήν προσοχή τοῦ Ρήμαν⁴⁷, έξακολουθοῦσε νά παραμένει αὐτο: ποιά σημασία είχαν οἱ «μαρτυρίες» στήν υπόδειξη τοῦ ἀρχικοῦ φθόγγου τῆς μελωδίας καί τοῦ ἤχου, πού σ' αὐτόν έπρεπε νά ψαλῇ ἡ μελωδία; Τό πρόβλημα αὐτό, ιδιαίτερα πολύπλοκο στήν περίπτωση τοῦ δεύτερου ἤχου, λύθηκε μέ τίς λεπτομερειακές έρευνες τοῦ Τίλλυαρντ, πού δημοσιεύθηκαν στή μελέτη του: «Μαρτυρίες καί μελισμοί στοὺς βυζαντινοὺς ἤχους» — (Signatures and Cadenses of the Byzantine Modes)⁴⁸.

Ἀφοῦ τό πρόβλημα τῶν βυζαντινῶν πνευμάτων είχε πιά λυθῇ, ἡ μεταγραφή τῶν βυζαντινῶν ὕμνων ἀπό τὰ χειρόγραφα πού ἀνῆκαν στόν δωδέκατο καί τόν δέκατο τρίτο αἰώνα μποροῦσε πιά νά γίνη, σέ μαγαλύτερη τώρα έκταση. Ἡ στενή συνεργασία μας μέ τόν Τίλλυαρντ, πού ἄρχισε στά 1927, κατέληξε, στά 1931, στήν ἱδρυση τῆς σειρᾶς «Μνημεῖα τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς» — (Monumenta Musicae Byzantinae), ὕστερα ἀπό ἓνα συνέδριο στήν Κοπενχάγη, ὅπου μᾶς είχε καλέσει ὁ Κ. Χαῖγκ — (C. Hög). Τό συνέδριο ὀργάνωσε τό Ἰδρυμα Ράσκ - Ὁρστεντ — (Rask - Oersted Foundation). Ἐκεῖ ἀποφασίσθηκε νά μεταχειρισθοῦμε ὁμοιόμορφη μέθοδο γιά τή μεταγραφή τῶν βυζαντινῶν μελωδιῶν καί νά ἐφαρμόσουμε, μέ ἐλαφρὲς ἀλλαγές, τίς ρυθμικὲς ἐνδείξεις, πού εἶχα ἤδη μεταχειρισθῇ στίς δικές μου μεταγραφές⁴⁹. Ἡ Βασιλικὴ Δανικὴ Ἀκαδημία συμφώνησε μέ τὰ σχέδια, πού προτάθηκαν κι ἀποφασίσθηκαν στό συνέδριο, γιά τή μελέτη καί τή δημοσίευση τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς, καί δέχθηκε νά δημοσιεύῃ ἡ ἴδια τὰ «Μνημεῖα τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς». Τὴν έκδοση θά προστάτευε ἡ Διεθνὴς Ἀκαδημαϊκὴ Ἑνωσις. Γιά τή συλλογὴ τοῦ ὕλικου, πού μᾶς χρειάζονταν γιά τίς μελέτες μας καί τίς δημοσιεύσεις μας, ταξίδεψε ὁ Κ. Χαῖγκ στήν Ἑλλάδα καί στή γειτονικὴ τῆς Ἀνατολῇ, ὅπου φωτογράφησε τὰ πιὸ σημαντικὰ χειρόγραφα. Λίγα χρόνια ὕστερα ἀπό τὴν προπαρασκευαστικὴ ἐργασία, στά 1935, δημοσιεύθηκε μέ συνεργασία τῶν ἐκδοτῶν, σὰν πρῶτος τόμος στή σειρὰ «Μνημεῖα τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς», πανομοιότυπη φωτοτυπικὴ έκδοση τοῦ Στιχηραρίου, Codex theol. gr. 181 Vindob. Τὸν ἴδιο χρόνο εἶδαν τὸ φῶς ὁ πρῶτος καί ὁ δεῦτερος τόμος ἀπὸ τίς «Βοηθητικὲς μελέτες» — (Subsidia), δηλαδὴ τὸ «Ἑγχειρίδιο τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας τῆς μέσης ἐποχῆς» — (Handbook of the Middle Byzantine Musical Notation) τοῦ Τίλλυαρντ, κι ἡ «Ἐκφωνητικὴ

47. Die Μαρτυρίαι d. byz. liturg. Notation, Sb. B. A. 1882.

48. A. B. S., no. XXVI (1925), 78-87.

49. Βλ. τὴν ἐκθεσή μου γιά τὸ συνέδριο στό περιοδικό Z. M. W., vol. XIV, (1931-2) σελ. 61, τὸ ἄρθρο τοῦ Τίλλυαρντ «Συνέδριο γιά τὴ βυζαντινὴ μουσικὴ» — (Conference on Byzantine Music) καί τὴν ἀρχὴ τῆς μελέτης του «Τὰ Ἑωθινὰ ἀπὸ τὸν αὐτοκράτορα Λέοντα» — (The Morning Hymns of the Emperor Leo), μέρ. 2, A. B. S., no. XXXI, σελ. 115-16.

σημειογραφία» — (La Notation Ekphronétique) τοῦ Χαΐγκ. Ἡ σειρά τῶν «Μεταγραφῶν» — (Transcripta) ἄρχισε μὲ τὴ δημοσίευση τῶν «Ὑμνων τοῦ Στιχηραρίου γιὰ τὸν Σεπτέμβριο» — (Die Hymnen des Sticherarium für September) (Βέλλες), στὰ 1936, καὶ τῶν «Ὑμνων τοῦ Στιχηραρίου γιὰ τὸν Νοέμβριο» — (The Hymns of the Sticherarium for November) (Τίλλυαρντ), στὰ 1938. Σ' ἓνα δεύτερο τόμο ἀπὸ τὶς πανομοιότυπες φωτοτυπικὲς ἐκδόσεις (Facsimilia) δημοσιεύθηκε τὸ «Εἰρμολόγιο τοῦ Ἁθῶ» — (Hirmologium Athoum), ἀπὸ τὸν κώδικα 470 τοῦ Μοναστηρίου Ἰβήρων στὸ Ἅγιον Ὅρος. Σχέδια κατόπι γιὰ μελλοντικὲς δημοσιεύσεις συζητήθηκαν τὸν Μάιο τοῦ 1938, στὸ συνέδριο ποὺ ὀργάνωσε στὸ Λονδίνο ἡ Διεθνὴς Ἀκαδημαϊκὴ Ἐνωση, κι ἀκόμα σὲ μιὰ συνάντηση τῶν ἐκδοτῶν στὸ Ὁξφορντ, τὸν Μάιο τοῦ 1939. Ἡ ἔκρηξη ὅμως τοῦ πολέμου διέκοψε τὴν ἐπαφὴ μας μὲ τὸν Χαΐγκ, ποὺ μ' ὅλα αὐτὰ ἐπέτυχε νὰ δημοσιεύσει, τὸ 1941, τὸ πρῶτο μέρος τῶν «Ὑμνων τῆς Ὀκτωήχου» — (The Hymns of the Octoechos) τοῦ Τίλλυαρντ. Ἡ πρωτοβουλία στὸ μεταξὺ τοῦ διευθυντοῦ τοῦ Βυζαντινοῦ Ἰνστιτούτου τῆς Μπόστον κ. Θ. Χούϊτμορ — (Th. Whitmore) κι ἡ ὑποστήριξη τοῦ Ἀμερικανικοῦ Συμβουλίου τῶν Ἐκπαιδευτικῶν Ἐταιριῶν καὶ τῆς Βρετανικῆς Ἀκαδημίας συνετέλεσαν ν' ἀρχίσῃ τὸ 1941 μιὰ ἀμερικανικὴ σειρά ἀπὸ τὰ «Μνημεῖα τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς», καὶ σ' αὐτὴν δημοσιεύθηκαν ἡ μελέτη μου «Ἀνατολικά στοιχεῖα στὸ δυτικὸ λειτουργικὸ ἄσμα» — (Eastern Elements in Western Chant) κι ἡ μεταγραφὴ τοῦ Χ. Τζ. Β. Τίλλυαρντ «Εἴκοσι κανόνες τοῦ χειρογράφου Τρίνιτυ, τοῦ Καϊμπριτζ» — (Twenty Canons from the Trinity MS., Cambridge). Τὸν Ὀκτώβριο τοῦ 1945, ὕστερα ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ πολέμου, ὁ Κ. Χαΐγκ ἦλθε καὶ πάλι στὴν Ἀγγλία, καὶ στὴ συνάντησή μας στὸ Ὁξφορντ συζητήθηκαν σχέδια γιὰ τὸ μέλλον καὶ εἰδικὰ ἡ ἔκδοση τῶν μεταγραφῶν ἀπὸ τὸ Εἰρμολόγιο τοῦ Ἁθῶ, ποὺ εἶχαν ἐτοιμάσει, μὲ τὴ συνεργασία μου, οἱ ἄλλοτε μαθηταί μου καὶ συνεργάται μου δρ. Ἀγλαΐα Ἀγιουτάντη καὶ δρ. Μαρία Σταῖρ — (Maria Stöhr).

Ἡ μέθοδός μας τῆς μεταγραφῆς υἱοθετήθηκε κι ἀπὸ ἄλλους μελετητάς, ποὺ ἐργάζονται στὴ βυζαντινὴ μουσικὴ, ὅπως λ.χ. ἀπὸ τὸν Ὁ. Τίμπυ — (O. Tiby) στὸ βιβλίον του «Ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ» — (La musica bizantina) (1938) καὶ τὸν Ὁ. Στράνκ — (O. Strunk) στὸ ἄρθρο του «Τὸ τονικὸ σύστημα τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς» — (The Tonal System of Byzantine Music), ποὺ δημοσιεύθηκε στὸ περιοδικὸ «The Musical Quarterly» τὸ 1942, σελ. 190 κ. ἐξ.. Οἱ μεταγραφὲς τοῦ Ντόμ Λορέντζο Τάρντο — (Dom Lorenzo Tardo) στὸ ἔργο του «Ἡ ἀρχαία βυζαντινὴ μελοποιΐα» — (L' Antica melurgia bizantina) (1938) διαφέρουν ρυθμικὰ ἀπὸ τὶς μεταγραφὲς τῶν «Μνημείων τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς», ὁ ὅποτίτιλος ὅμως στὸ βιβλίον τοῦ Τάρντο — «σύμφωνα μὲ τὴν ἐκτέλεση τῆς μοναστηριακῆς σχολῆς τῆς Κρυπτοφέρρης» — (nell' inter-

pretazione della Scuola Monastica di Grottaferrata) — δικαιολογεί τὴ μέθοδόν του τῆς μεταγραφῆς, γιατί ἀποδίδει τὴν τοπικὴ παράδοση τοῦ τρόπου, ποὺ μ' αὐτὸν ἔψαλλαν στὸ Βασιλειανὸ Μοναστήρι.

Μ' ὅλ' αὐτά, στὴν πράξη πολὺ λίγο μπορεῖ νὰ παρατηρηθῇ κάποια διαφορὰ στὴν ἐκτέλεση τῶν μελωδιῶν, ὅπως θὰ ἦταν δυνατό ν' ἀνακαλύψῃ κάποιος, ὅταν ὁ ἴδιος ἀκούῃ δίσκους ποὺ ἔγιναν στὴν Κρυπτοφέρρη μὲ τὴν ἐπίβλεψη τοῦ Ντόμ Τάρντο, κι ἄλλους δίσκους ποὺ ἔγιναν μὲ τὴ δική μου ἐπίβλεψη γιὰ τὴν «Ἱστορία τῆς μουσικῆς σὲ δίσκους», τόμ. II (H. M. V.).

Ἡ ὁμοιότητα αὐτὴ στὴν ἐμφάνιση γενικά, στὰ πιὸ σημαντικὰ προβλήματα, συνετέλεσε τελικὰ νὰ συνεργασθοῦν οἱ ἐκδότες τῶν «Μνημείων» μὲ τοὺς ἐπιστήμονας τῆς ἑλληνικῆς μονῆς τῆς Κρυπτοφέρρης. Ἡ συνεργασία καθιερώθηκε ἐπίσημα τὸ 1950 καὶ μὲ τὴν εὐλογία τοῦ αἰδεσιμωτάτου ἀρχιμανδρίτου Ἰζιντόρο Κρότσε — (Isidoro Croce) στὸ συνέδριο τῶν ἐκδοτῶν. Ἦδη τὴν ἐποχὴ ἐκείνη ὁ Ντόμ Μπαρτολομέο ντὶ Σάλβο — (Dom Bartolomeo di Salvo) εἶχε συνεργασθῇ μὲ τὸν Ντόμ Τάρντο σὲ προβλήματα ποὺ ἐμφανίζον οἱ ἀρχαιότερες φάσεις τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας, κι ἀπὸ τότε δημοσίευσε ἀρκετὲς ἀξιόλογες μελέτες⁵⁰.

Ἀφοῦ ἔτσι ἀναγνωρίσθηκε γενικά ἡ μέθοδός μας τῆς μεταγραφῆς, ἡ ἀναγνώριση διευκόλυνε τὴν ἐπέκταση τῶν μελετῶν στὴ βυζαντινὴ μουσικὴ. Ὅλο καὶ περισσότερο εὐρύνονταν ὁ κύκλος ἐκείνων ποὺ ἐνδιαφέρονταν γιὰ τοὺς βυζαντινοὺς ὕμνους, κι αὐτὸ ἐκδηλώθηκε ἰδιαίτερα στὶς ἐορτὲς γιὰ τὴ διακοσιετηρίδα τοῦ Πανεπιστημίου τοῦ Πρίντσετον, στὰ 1946, καὶ κατόπι στὸ πρῶτο συνέδριο γιὰ τὴν ἱερὴ μουσικὴ στὴ Ρώμη, στὰ 1950, ὅποτε μοῦ ἀνέθεσαν κι ἓνα ἰδιαίτερο τμῆμα γιὰ τοὺς ὕμνους τῆς ἀνατολικῆς Ἐκκλησίας. Ἡ ἰδια διάθεση ἐκδηλώθηκε καὶ στὸ δεῦτερο συνέδριο στὴ Βιέννα, τὸ 1954, καὶ κατόπι στὸ τρίτο, στὸ Παρίσι, στὰ 1957. Τὴ μεταβολὴ τῶν ἀντιλήψεων σχετικὰ μὲ τὶς μελέτες μας μποροῦμε νὰ τὴν ἀποδώσουμε ὥς ἓνα μέρος στὴν ἐκτίμηση γιὰ τοὺς βυζαντινοὺς ὕμνους, ποὺ ἀυξάνονταν ἀδιάκοπα, ἀφότου ἔγιναν γνωστοὶ μὲ τοὺς δίσκους καὶ τὸ ραδιόφωνο σὲ εὐρύτερους κύκλους, καὶ ὥς ἓνα ἄλλο μέρος στὴν ἀναγνώριση, πῶς ἡ μελέτη τῶν ἀνατολικῶν ὕμνων

50. Βλ. B. di Salvo, Ἡ ἀρχαία βυζαντινὴ σημειογραφία καὶ ἡ μεταγραφὴ της, — (La notazione paleobizantina e la sua trascrizione). — Ἡ ζωντανὴ παράδοση στὴν ἰταλοαλβανικὴ κοινότητα τῆς Σικελίας σὲ σύγκριση πρὸς τοὺς ὕμνους τῶν ἀρχαίων βυζαντινῶν κωδίκων, — (La tradizione orale dei canti liturgici delle colonie Italo - Albanesi di Sicilia comparata con quella dei codici antichi bizantini). Atti del Congresso Internazionale di Musica sacra, Rome, 1950, — La notazione paleobizantina et la sua transcrizione. Bolletino della Badia di Grottaferrata, N. S. IV (1950), 114-30 καὶ V (1951), 92-110, 220-35. — Qualche appunto sulla chironomia nella musica bizantina. *Orientalia Christiana Periodica*, τόμ. XXIII (1957).

ἐμφάνιζε ιδιαίτερη σημασία για τὴν προσπάθεια νὰ παρακολουθήσουμε τὴν ἐξέλιξη τῶν ὕμνων τῆς δυτικῆς Ἐκκλησίας, καὶ ιδιαίτερα ἐκείνων τῶν μελωδιῶν, ποὺ διασώζονται σὲ δυὸ γλῶσσες στὰ δυτικά Γκραντουάλια καὶ Ἀντιφωνάρια στὶς λειτουργίες τοῦ Μπενεβέντου καὶ τῆς Ραβέννας. Οἱ μελωδίες αὐτὲς εἶναι ὑπολείμματα, θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε ἀπολιθώματα ἀπὸ τὰ ἀρχαιότερα στρώματα τῶν ὕμνων καὶ περιλαμβάνονται στὸν κύκλο τῶν μελωδιῶν, ποὺ τὶς θεωροῦν σήμερα πὼς εἶναι ὕμνοι «ἀρχαῖοι ρωμαϊκοί»· οἱ ρωμαϊκοὶ ὕμνοι πρὶν ἀπὸ τὸν ἀνασχηματισμὸ τῶν μελωδιῶν στὴν ἐποχὴ τοῦ Καρόλου τοῦ Μεγάλου⁵¹.

Ἔτσι ἡ ἔρευνά μου στὴ δίγλωσση μελωδία «Ὅτε τῷ σταυρῷ - O quando in cruce» ἀπὸ τὴ Λειτουργία τοῦ Μπενεβέντου, ποὺ τὴν ἔχω ἀναλύσει στὴ μελέτη μου «Ἀνατολικά στοιχεῖα στὸ δυτικὸ λειτουργικὸ ἄσμα» (1947), καὶ τὴν ἔχω συγκρίνει μὲ τὴ μορφή τοῦ ἑλληνικοῦ τροπαρίου, ὅπως τὸ ἔψαλλαν στὴν Κωνσταντινούπολη, στὸ Ἅγιον Ὄρος καὶ στὴν Κρυπτοφέρρη, ἐνεῖχε μεγαλύτερη σημασία γιὰ τὴ μελέτη τῶν ἀρχαίων δυτικῶν ὕμνων, ἀπ' ὅσο θὰ τολμοῦσα κι ἐγὼ ὁ ἴδιος νὰ τὸ περιμένω.

Στὶς δυὸ πραγματείες μὲ τὸν τίτλο «Ἑλληνόγλωσσοι ὕμνοι στὶς λατινικὲς Λειτουργίες» — (Les chants en langue grecque dans les liturgies latines), ποὺ δημοσίευσε στὸ περιοδικὸ «Sacris Erudiri» τόμ. I (1948) καὶ τόμ. IV (1952) ὁ Ντόμ Λουὶ Μπρὺ - (Dom Louis Brou), περιλαμβάνεται ἕνας κατάλογος ἀπὸ σαράντα πέντε δίγλωσσους ὕμνους. Οἱ ὕμνοι αὐτοὶ εἶναι οἱ μελωδίες καὶ τὰ κείμενα, ποὺ ἔχουν διασωθῇ ὥς σήμερα καὶ στὶς δυὸ γλῶσσες, καὶ ἑλληνικὰ καὶ λατινικά· δὲν ἀναγράφονται ὁμῶς στὸν κατάλογο κι οἱ μελωδίες ἐκεῖνες, ποὺ εἶναι, χωρὶς ἄλλο, ἑλληνικῆς καταγωγῆς, καὶ ἔχουν διασωθῇ μόνον μὲ τὸ λατινικὸ κείμενο.

Στὰ «Ἀνατολικά Στοιχεῖα» — (Oestliche Elemente), στὴ σελίδα 168, ἀναφέρεται, πὼς ὁ Κάρολος ὁ Μέγας ἐνδιαφέρθηκε ἐνεργὰ γιὰ τοὺς ὕμνους τῆς ἀνατολικῆς Ἐκκλησίας, καὶ ἡ διήγηση ἐπαναλαμβάνεται καὶ στὴν πηγὴ «Γιὰ τὰ ἔργα τοῦ εὐτυχισμένου Καρόλου τοῦ Μεγάλου» — (De gestis Beati Caroli Magni)⁵², ὅπου παρέχεται ἡ πληροφορία, πὼς ὁ Κάρολος διέταξε νὰ

51. Βλ. B. Stäblein, Zur Frühgeschichte d. römischen Choralen, Atti del Congresso Intern. di Musica Sacra, Rome, σελ. 271-6. - Dom J. Hourlier et Dom M. Huglo, Un important témoin du chant vieux - romain: Le Graduel de Sainte Cécile du Transtévère, Revue Grégorienne, XXI (1952), σελ. 26-37. — Dom M. Huglo, le Chant «vieux - romain». Liste de manuscrits et témoins indirects, Sacris Erudiri, VI (1954), σελ. 96-124. — M. Huckle, Die Einführung des gregorianischen Gesanges in Frankenreich, Römische Quartalschrift, XLIX (1954) σελ. 172-87. — Gregorianischer Gesang in altrömischer und fränkischer Überlieferung, Archiv für Musikwissenschaft, XII (1955), σελ. 74-87. — E. Wellesz, Recent Studies in Western Chant, The Musical Quarterly, XLI (1955), σελ. 177-90.

52. Βλ. τὰ Monumenta Germaniae Historica, Scriptores, τόμ. II, 751, 757. Ἔχει ἀνα-

μεταφρασθῶν στὰ λατινικά μερικοὶ ἑλληνικοὶ ὕμνοι. Τοὺς ὕμνους αὐτοὺς ἄκουσε τυχαῖα, ὅταν μέλη μιᾶς βυζαντινῆς πρεσβείας ἔψαλαν τροπάρια τῆς Ἐκκλησίας τους, τὴν ἐποχὴ ποὺ παρέμειναν στὴν φραγκικὴ Αὐλὴ. Ὁ μακαρίτης Ι. Χάνντσιν — (J. Handschin) στὸ ἄρθρο του «Γιὰ κάποια ἑλληνικά τροπάρια μεταφρασμένα στὰ λατινικά» — (*Sur quelques tropaires grecs traduits en latin*), ποὺ δημοσιεύθηκε στὸ περιοδικὸ *Annales Musicologiques*, τόμ. II (1954), ἐρεῦνησε περισσότερο τὸ ζήτημα. Σὲ ἄλλη ἐκδοσὴ τῆς πηγῆς «Γιὰ τὰ ἔργα τοῦ εὐτυχισμένου Καρόλου τοῦ Μεγάλου» βρῆκε μιὰ λεπτομερέστερη περιγραφή γιὰ τοὺς ὕμνους ποὺ ἔψαλαν οἱ Βυζαντινοί. Ἦσαν τὰ ἀντίφωνα τοῦ Ὁρθρου τῶν Θεοφανείων στὴ διατονικὴ κλίμακα⁵³. Μὲ τὴ βοήθεια τοῦ Ντόμ Β. ντὶ Σάλβο καὶ τοῦ Ὁ. Στράνκ ἐπέτυχε ν' ἀποδείξει, πὼς οἱ ἑλληνικοὶ ὕμνοι, ποὺ εἶχαν ψαλῆ, βρίσκονταν σὲ στενὴ συγγένεια μὲ τὴν ὁμάδα τῶν λατινικῶν ὕμνων, ποὺ ἐπιζοῦσαν σὲ πολλὰ Ἀντιφωνάρια, λ.χ. τοῦ Γουόρτσεστερ — (Worcester), «Μουσικὴ Παλαιογραφία» — (*Paléographie Musicale*), τόμ. XII, πίν. 58 κ. ἐξ.

Τὸ οὐσιαστικὸ τώρα γιὰ μᾶς δὲν θὰ ἦταν τόσο νὰ ἐρευνήσουμε ποια ἀπὸ τὰ δυτικὰ χειρόγραφα περιεῖχαν τὸ καλύτερα σωζόμενο κείμενο, γιὰ νὰ προχωρήσουμε σὲ σύγκριση, ὅσο νὰ βεβαιώσουμε πόσο ὀρθτὴ ἦταν ἡ ὑπόθεση ποὺ εἶχα κάνει ἀπὸ τὴν ἀρχή, δηλαδὴ πὼς ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ ἦταν διατονικὴ, πρὶν ἢ αὐτοκρατορία δεχθῇ τὴν καταθλιπτικὴ ἀραβικὴ ἐπίδραση, κι ἂκόμα περισσότερο, κατόπι, τὴν ἐπίδραση τῆς τουρκικῆς μουσικῆς. Ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ δὲν ἦταν δυνατό νὰ ἤχοῦσε παραῤῥενα στὰ αὐτιά τῶν δυτικῶν. Θὰ μπορούσε ὁ Κάρολος ὁ Μέγας νὰ ζητήσῃ ἀπὸ τοὺς κληρικοὺς του νὰ μεταφράσουν τὰ ἑλληνικά κείμενα στὰ λατινικά, θὰ μπορούσε νὰ τοὺς εἶχε διατάξῃ νὰ περιλάβουν ὀρισμένα ἑλληνικά ἀντίφωνα στὴ λατινικὴ Λειτουργία, ἂν οἱ μελωδίες — ὅταν ὑπολογίσουμε τὰ διαστήματά τους — θὰ ἤχοῦσαν διαφορετικὰ ἀπὸ τοὺς λειτουργικοὺς ὕμνους, ποὺ σ' αὐτοὺς ἦταν συνηθισμένοι; Χωρὶς ἄλλο ὄχι. Οἱ βυζαντινοὶ ὕμνοι πρέπει νὰ ψάλλονταν στὴν ἴδια διατονικὴ κλίμακα, ὅπως κι οἱ ὕμνοι τῆς λατινικῆς Ἐκκλησίας.

Οἱ λίγες λεπτομέρειες, ποὺ ἀναφέρονται παραπάνω, εἶναι ἀρκετές, γιὰ

τυπωθῇ καὶ στὴν *Patrologia Latina* τοῦ Migne. Ὁ P. Wagner, στὴ μελέτη του «*Einführung in die gregorianischen Melodien*», τόμ. I (Leipzig, 1911), ἀποκλείει τὴν ἐκδοχὴ ὅτι πρόκειται γιὰ παραμῦθι.

53. Βλ. G. Meyer von Knonau, *Monachus Sangallensis* (Notkerus Balbulus) *De Carolo Magno. Mitteilungen zur vaterländischen Geschichte*. Hrsg. vom Histor. Verein des Kantons St. Gallen, XXXVI (1920), 38. Τὸ κείμενο αὐτὸ εἶναι ἀνατύπωση ἀπὸ τὴν ἐκδοσὴ τοῦ Jaffé στὴν *Bibliotheca rerum Germanicarum*, τόμ. IV, σελ. 631-700. Ὁλόκληρο τὸ κείμενο μεταχειρίσθηκε ὁ Dom Pothier στὴ μελέτη του γιὰ τὸ ἴδιο θέμα, ποὺ δημοσιεύθηκε στὸ περιοδικὸ *Revue du chant gregorien*, τόμ. X, σελ. 81-3.

ν' αποδείξουν πόσο σπουδαία ήταν ή επίδραση τῶν ἑλληνικῶν ὕμνων καί στίς πρῶτες ἡμέρες τοῦ Χριστιανισμοῦ, ὅταν ἀπὸ τῆ συροπαλαιστινιακῆ Ἐκκλησία πέρασαν στὴ λατινική, κι ἀργότερα, ὅταν ὀρισμένους ὕμνους δανείσθηκε ἡ λατινικὴ Ἐκκλησία ἀπὸ τὴν ἀνατολική⁵⁴. Μουσικολόγοι, ὅπως ὁ Α. Γκαστουέ — (A. Gastoué), ὁ Β. Φρήρ — (W. Frere), καὶ πρὶν ἀπ' ὅλους ὁ Π. Βάγκνερ — (P. Wagner), ποὺ ἦταν τὸ ἴδιο εἰδικοί καὶ στὰ λειτουργικὰ προβλήματα, εἶχαν πεισθῇ, πὼς ἦταν γεγονὸς ἡ επίδραση αὐτῇ, δὲν εἶχαν στὴ διάθεσή τους ὅμως τὸ ὑλικό, ποὺ θὰ μπορούσαν μ' αὐτὸ ν' ἀποδείξουν τὴν πεποίθησή τους. Μόνο, ἀφοῦ εἶχε μεταγραφῇ ἓνας μεγάλος ἀριθμὸς ἀπὸ βυζαντινὲς μελωδίες, ἐγίνε δυνατό νὰ βεβαιωθῇ ἐκεῖνο, ποὺ ὡς τότε θεωροῦνταν ἀπλὴ ὑπόθεση· ὑπόθεση ὅμως πολὺ δικαιολογημένη.

VII. ΣΕ ΠΟΙΟ ΣΗΜΕΙΟ ΒΡΙΣΚΟΝΤΑΙ ΣΗΜΕΡΑ ΟΙ ΜΕΛΕΤΕΣ ΤΩΝ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΥΜΝΩΝ

Ὡς τὰ 1950 οἱ ἐκδίδονται τῶν «Μνημείων τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς» ἐπαιρναν τὰ κείμενα γιὰ τὶς μεταγραφές τους ἀπὸ τὸ Εἰρμολόγιο καὶ τὸ Στιχηράριο. Τὸ πρῶτο περιλαμβάνει μελωδίες λίγο - πολὺ σὲ συλλαβικὸ ὕφος καὶ τὸ δεῦτερο ὡς ἓνα μέρος κάπως μὲ ποικιλμένο ὕφος. Οἱ ἀποκρυπτογραφήσεις κειμένων, ποὺ εἶναι γραμμένα μὲ τὴ σημειογραφία τῆ συνηθισμένη στὸν δέκατο τρίτο καὶ στὸν δέκατο τέταρτο αἰῶνα, δὲν παρουσίασαν στὸ σύνολο δυσκολίες, ὅταν εἶχαμε νὰ μεταγράψουμε ἓνα καθαρὸ, προσεκτικὰ γραμμένο κείμενο, ἀφοῦ τὸ πρόβλημα τῆς σημειογραφίας αὐτῆς εἶχε λυθῇ πρὶν ἀπὸ τριάντα τόσα χρόνια. Οἱ δυσκολίες, ποὺ ἀπαντούσαμε, ἦταν σφάλματα τῶν ἀντιγραφέων, δυσανάγνωστα μουσικὰ σημαδόφωνα καὶ ἄλλες διαφορὲς παραλείψεις, ποὺ ἦταν δυνατό ν' ἀποκατασταθοῦν, ἂν συγκρίνονταν μὲ ἄλλα χειρόγραφα ἀπὸ τὴν ἴδια μοναστηριακὴ παράδοση. Τὸ ἔργο τῆς μεταγραφῆς ἀπὸ τὶς δυὸ αὐτὲς συλλογές, καθὼς κι ἡ προσπάθεια γιὰ τὴν ἀποκρυπτογράφηση τῆς σημειογραφίας στίς παλαιότερες φάσεις τῆς, ἦταν ἐπίδοση τόσο οὐσιαστικὴ καὶ πλούσια, ποὺ οἱ ἐκδίδονται δὲν κατόρθωσαν νὰ κατευθύνουν τὴν προσοχή τους καὶ σὲ μελωδίες μὲ μελισματικὸ ὕφος.

Στὸ συνέδριο τῆς Ρώμης ὁ Π. Α. Λάϊλυ — (P. A. Lailly) μᾶς προσέφερε δῶρο τῇ διδακτορικῇ διατριβῇ του ἐπάνω σ' ἓνα χειρόγραφο τῆς Βιβλιοθήκης τοῦ Βατικανοῦ, Cod. Borgia gr. 19⁵⁵. Στὴ μελέτῃ αὐτῇ μερικὲς πλούσιες

54. Βλ. E. Wellesz, «Ἡ ἐπιστολὴ τοῦ Γρηγορίου τοῦ Μεγάλου γιὰ τὸ Ἀλληλούϊα» — (Gregory the Great's Letter on the Alleluia), Annales Musicologiques, τόμ. II (Paris 1954), σελ. 7-26.

55. Βλ. P. A. Lailly, Analyse du Codex de musique grecque No. 19, Bibliothèque Vaticane (Fonds Borgia), Jerusalem, 1949.

σὲ μελισματικό ὕφος μελωδίες μεταγράφονται καὶ σχολιάζονται ἀπὸ τὸν Λάϊλυ. Ὅταν τὶς ἐξετάσουμε προσεκτικά, μποροῦμε νὰ ποῦμε πὼς πλησίασε σὲ ἱκανοποιητικό ἀποτέλεσμα.

Τὴν ἴδια ἐποχὴ, μαζί μὲ τὸν Κ. Χαῖγκ, ἐπισκεφθήκαμε τὸ Βασιλ. Μοναστήρι τῆς Κρυπτοφέρρης κοντὰ στὴ Ρώμη, ὅπου ἀπὸ τὴ Λαουρεντιανὴ Βιβλιοθήκη — (Laurenziana) τῆς Φλωρεντίας εἶχαν δανεισθῇ τὸν φημισμένο κώδικα Ashburnhamensis 64, καὶ μᾶς τὸν ἐπέδειξαν, χάρις στὴν καλοσύνη τοῦ αἰδεσιμώτατου ἀρχιμανδρίτου Ντόμ Μπαρτολομέο ντὶ Σάλβο. Τὸ χειρόγραφο αὐτὸ εἶναι Ψαλτικό, προορίζονταν δηλαδὴ γιὰ τοὺς πρωτοψάλτας. Περιέχει, πρὶν ἀπ' ὅλα, μιὰ συλλογὴ ἀπὸ κοντάκια, κι ἀκόμα ὅμως καὶ λειτουργικοὺς ὕμνους μόνο, ὅλα γραμμένα στὸ μελισματικό ὕφος, ποὺ συνηθίζονταν στὸν δέκατο τρίτο αἰώνα. Τὸ ὕφος αὐτὸ εἶναι πολὺ ποικιλιμένο, ὅχι ὅμως καὶ τόσο ὑπερβολικά, ὅπως ἦταν γενικὰ συνηθισμένο στὸν δέκατο τρίτο καὶ στὸν δέκατο τέταρτο αἰώνα.

Ἐπειδὴ στὸν κώδικα Ashburnham. 64 περιλαμβάνονται σὲ πολὺ εὐανάγνωστη σημειογραφία καὶ γραφὴ καὶ οἱ εἴκοσι τέσσερες Οἴκοι τοῦ Ἀκάθιστου Ὑμνου, ποὺ ἀποτελεῖ τὸ πιὸ φημισμένο Κοντάκιο τῆς ἑλληνικῆς ὁρθόδοξης Ἐκκλησίας, ἀποκτᾷ τὸ χειρόγραφο ἰδιαίτερη ἀξία γιὰ τὸν μελετητὴ τῶν βυζαντινῶν ὕμνων. Συμφωνήσαμε ὁ Κ. Χαῖγκ νὰ δημοσιεύσῃ τὸν κώδικα σὲ πανομοιότυπη φωτογραφικὴ ἔκδοση, κι ἐγὼ νὰ ἐτοιμάσω μεταγραφὴ τοῦ Ἀκάθιστου Ὑμνου. Μὲ τὰ ἀμφίβολα κι ἀμφισβητήσιμα σημεῖα τῆς σημειογραφίας θ' ἀσχοληθοῦμε εἰδικὰ στὸ κεφάλαιο γιὰ τοὺς μελισματικούς ὕμνους, ποὺ προσθέτουμε στὴ δεύτερη αὐτὴ ἔκδοση. Ἐδῶ, μ' ὅλ' αὐτά, θὰ μποροῦσε ν' ἀναφερθῇ, πὼς τρία χρόνια ἐργάσθηκα γιὰ τὴ μεταγραφὴ τῆς σημειογραφίας, γιατί, ὅπως ἦταν φανερό, τὸ χειρόγραφο εἶχε ἀντιγραφῇ ἀπὸ παλαιότερο, ὅποτε τὰ σημαδόφωνα γιὰ τὰ διαστήματα δὲν εἶχαν ἀκόμα σταθερὰ προσδιορισθῇ, καὶ τὸ σημαδόφωνο γιὰ τὸ διάστημα τρίτης πρὸς τὰ κάτω ἦταν δυνατό νὰ σημαίνει ἢ τρίτη ἢ πέμπτη, καθὼς καὶ ἄλλα παρόμοια. Τὸ ἔργο τῆς μεταγραφῆς τοῦ Ἀκάθιστου βεβαίωσε τὴν ἄποψη, ποὺ πολλὰς φορὲς εἶχα πρὶν ἐκφράσει, πὼς ἡ βυζαντινὴ σημειογραφία βοηθοῦσε περισσότερο τὴ μνήμη τοῦ ψάλτου, ὅχι μόνο στὰ παλαιότερα στάδια τῆς σημειογραφίας, ὅταν τὰ σημαδόφωνα τῶν διαστημάτων δὲν ἦταν καθορισμένα, παρὰ καὶ στὴ σημειογραφία ἀκόμη ποὺ μεταχειρίζονταν τὸν δέκατο τρίτο αἰώνα, κι ὀνομάζονταν μέση βυζαντινὴ, μὲ ὀρισμένα πιά τὰ σημαδόφωνα τῶν διαστημάτων, σύμφωνα μὲ ὅσα μᾶς παραδίδουν τὰ θεωρητικὰ ἔργα. Ὁ ψάλτης ποὺ μεταχειρίζονταν τὸ βιβλίον τῶν ὕμνων ἤξερε ἀπὸ πρὶν τὶς μελωδίες, καὶ τὶς ἔψαλλε μὲ τὸ μνημονικὸ του. Ἐτσι σπάνια διόρθωνε τὰ σφάλματα τῆς ἀντιγραφῆς, ὅσα συναντοῦσε. Αὐτὰ ὀφείλονταν σὲ μὴ προσεκτικὴ ἀντιγραφὴ ἀπὸ κάποιο χειρόγραφο, ποὺ ἄφινε μερικά ἀμφισβητούμενα διαστή-

ματα γραμμένα σύμφωνα με τὸ ἀρχαιότερο σύστημα γραφῆς. Ἡ σημειογραφικὴ παράσταση ὁμως, ποὺ σήμαινε τὸ ἐπόμενο διάστημα, βοηθοῦσε τὸν ψάλτη ἀρκετὰ γιὰ νὰ ψάλῃ τοὺς σωστοὺς φθόγγους. Γι' αὐτὸ θὰ ἦταν σφάλμα ν' ἀποφασίσουμε, με βάση μόνο τὰ σημειογραφικὰ στοιχεῖα, πῶς πρέπει νὰ μεταγράψουμε σὲ μιὰ περίπτωση, ὅπου δὲν μπορούμε νὰ καταλήξουμε ἀμέσως τί πρέπει νὰ κάνουμε. Πρέπει νὰ φροντίσουμε νὰ βροῦμε ποιοῦ διάστημα ἤθελε νὰ σημειώσῃ ἐκεῖνος, ποὺ ἔγραψε τὸ ἀρχαιότερο ἀντίγραφο. Ὁ τρόπος αὐτὸς ἐπέβαλε ἀναγκαστικὰ τὴ σύγκριση τῶν μελωδικῶν γραμμῶν καὶ στοὺς εἴκοσι τέσσερες Οἴκους, ποὺ ὅλες παρουσιάζουν ἐλαφρὲς ποικιλίες σὲ σύγκριση πρὸς τὸν πρότυπο Οἶκο. Ἐπρεπε τέλος νὰ καταλήξουμε σὲ λύση, ποὺ θὰ συμφωνοῦσε περισσότερο καὶ με τὸ παλαιογραφικὸ τεκμήριο καὶ με τὴν πορεία τῆς μελωδίας στοὺς ἄλλους Οἴκους. Τώρα ποὺ ἡ ἐργασία αὐτὴ ἔχει γίνει⁵⁶, ἡ μεταγραφή τῶν μελωδιῶν κι ἀπὸ ἄλλα κοντάκια, ποὺ περιλαμβάνονται σὲ χειρόγραφα με σημειογραφία τῆς μέσης ἐποχῆς, δὲν παρουσιάζει πιά δυσκολίες, φθάνει τὰ τονικὰ σημαδόφωνα νὰ εἶναι γραμμένα ὀρθά. Ἄν στὴν πανομοιότυπη φωτοτυπικὴ ἐκδοση τοῦ Κ. Χαῖγκ ρίξουμε στίς σελίδες μιὰ ματιά, θὰ διακρίνουμε μερικοὺς τύπους καὶ φράσεις, ποὺ διατηροῦνται ἀπὸ τὴν παράδοση, κι ἀκόμα ὀρισμένα ποικίλματα, ποὺ ἐπαναλαμβάνονται κι ἀποτελοῦν, φαίνεται, χαρακτηριστικὰ γιὰ κάθε γένος, κι ὄχι γιὰ ἓνα μόνο κοντάκιο ἢ γιὰ μιὰ δοξολογία ἢ γιὰ ἓνα ἀλληλουῖα.

Ἡ μεταγραφή τῶν μελωδιῶν, ποὺ ἐγίνε ὡς σήμερα, κι ἡ σχετικὴ ἐρευνα στὰ ἀρχαῖα στάδια τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας ἔχουν προπαρασκευάσει τὸ ἔδαφος γιὰ τὴν ἐργασία, ποὺ θὰ πρέπει τώρα νὰ ἐπακολουθήσῃ: Πρέπει, δηλαδή, νὰ μελετηθῇ ἡ τεχνικὴ τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας στὰ κύρια χαρακτηριστικὰ της, κι ἀκόμα ἡ θέση της στὸ σύνολο τῶν χριστιανικῶν ὕμνων. Ἐκεῖνος, ποὺ ἔχει ἐργασθῇ ὡς σήμερα στὸ πεδίο τῆς μεταγραφῆς, ἔχει καταλήξῃ σὲ ὀρισμένους παρατηρήσεις σχετικὰ με τὴν τεχνικὴ, ἡ μελέτη της ὁμως τώρα πρέπει νὰ συνεχισθῇ καὶ νὰ ἐξελιχθῇ εὐρύτερα. Ἐπειτα, καθὼς βλέπουμε, πῶς ἡ μελέτη τῶν βυζαντινῶν ὕμνων δὲν μπορεῖ νὰ περιορισθῇ στὸ θησαυροφυλάκιο μόνο τῶν μελωδιῶν, ὅπως τὶς ἔψαλλαν στίς ἐκκλησίες τῆς Αὐτοκρατορίας, παρουσιάζεται ἀπόλυτη ἀνάγκη νὰ συμπεριλάβουμε στίς μελέτες μας καὶ τὶς διακλαδώσεις τοὺς πρὸς τὴ λατινικὴ δύση, καθὼς καὶ πρὸς τὸ σλαβικὸ βορρὰ καὶ τὴν ἀνατολικὴ σλαβικὴ περιοχὴ.

Ἡ ἀρχὴ ἔχει γίνει καὶ στίς δυὸ κατευθύνσεις. Ἐχουμε ἤδη ἀναφέρει τὰ ἀνατολικά στοιχεῖα, ποὺ ἔχουν διαπιστωθῇ στοὺς δυτικούς ὕμνους καὶ τὴν ἐπίδρασή τους στὴν προσπάθεια νὰ ἐπανεκτιμήσουμε τὸ Γρηγοριανὸ ἰσόρ-

56. Βλ. E. Wellesz, *The Akathistos Hymn*, M. M. B. Transcripts, τόμ. IX (1957): C. Höeg, *Contacarium Ashburnhamense*, M. M. B. Facsimilia, τόμ. IV (1956).

ρυθμο μέλος. Κι οί ἔρευνες στὴν παλαιὰ σλαβονικὴ σημειογραφία βεβαίωσαν ὅσα οἱ Ρῶσοι μουσικολόγοι⁵⁷ ἀνέφεραν πρὶν πενήντα περίπου χρόνια, πὼς τοὺς βυζαντινοὺς δηλαδὴ κανόνες, τὰ κοντάκια καὶ τὰ στιχηρά, τὰ εἶχαν παραλάβει ἀπὸ τοὺς Σλάβους γείτονες στὰ βόρεια τῆς βυζαντινῆς Αὐτοκρατορίας, πολὺ πιθανὰ ἀπὸ τοὺς Βουλγάρους. Τὰ μετέγραψαν στὰ ρωσικά, στὴν ἀρχαία σλαβονικὴ διάλεκτο καὶ στὴ μετάφραση αὐτὴ οἱ τονισμοὶ τοῦ κειμένου ἀνταποκρίνονται περίφημα στὰ ἰσχυρὰ σημεῖα τῆς μελωδικῆς γραμμῆς⁵⁸.

Ἄν προχωρούσαμε νὰ συζητήσουμε τὰ προβλήματα τῆς ἀρχαίας σλαβονικῆς σημειογραφίας καὶ τῆς μελωδικῆς δομῆς τῶν ὕμνων τοὺς σὲ σύγκριση πρὸς τὴ σημειογραφία καὶ τὴ μελωδικὴ δομὴ τῆς βυζαντινῆς λειτουργικῆς μουσικῆς, θὰ ὑπερβαίναμε, χωρὶς ἄλλο, τὰ ὅρια τοῦ βιβλίου μας. Ἀφίνουμε τὴ συζήτηση αὐτὴ στοὺς ἐπιστήμονες, ποὺ ἔχουν εἰδικευθῇ στὸ θέμα αὐτό. Εἰδικὰ μὲ τὰ προβλήματα τῆς σημειογραφίας ἔχει ἀσχοληθῇ τελευταῖα ἡ κυρία Παλικαρόβα Βερντέγ — (Palikarova Verdeil) στὴ διδακτορικὴ διατριβὴ τῆς «Ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ στοὺς Βουλγάρους καὶ στοὺς Ρώσους» — (La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes)⁵⁹, καὶ τὰ θέματα τῆς μελωδικῆς δομῆς ἔχουν μὲ σαφήνεια ἀναλυθῇ στὴν περιεκτικὴ μελέτη τοῦ Μ. Βελιμίροβιτς — (M. Velimirovic)⁶⁰. Τέλος, νομίζουμε ὀρθὸ ν' ἀναφέρουμε κι ἓνα σημεῖο, ποὺ πιστεύουμε πὼς ἐνέχει πολὺ μεγάλη σημασίαν θεωροῦμε, δηλαδὴ, ἐπιτακτικὴ ἀνάγκη, νὰ σχετίσουμε πιά τὶς μελέτες μας μὲ τὶς εἰδικὲς ἔρευνες τῆς συγκριτικῆς λειτουργικῆς ἐπιστήμης.

Σὲ διάφορες περιστάσεις, ποὺ μοῦ ἔτυχαν ὥς τώρα, ὑπέδειξα πόσο εἶναι

57. Ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία ἀναγράφεται στὴν ἐργασία τοῦ Ο. Riesemann, Die Notationen des Alt - russischen Kirchengesanges, Publikationen d. Int. Mus. Ges., Beihefte 2. Folge (1909).

58. Ὁ καθηγ. Ρόμαν Γιάκομπσον — (Roman Jakobson), τοῦ Πανεπιστημίου τοῦ Χάρβαρντ, διέθεσε πολλὰς ἡμέρες τὸν Ἰανουάριο τοῦ 1957 στὴ Βιβλιοθήκη Ντάμπартον Όκς, καὶ παρέβαλε μαζί μου τὴ συσχέτιση τῶν λέξεων μὲ τὴ μουσικὴ ὁ Γιάκομπσον ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς ἀρχαίας σλαβονικῆς μετρικῆς, κι ἐγὼ ἀπὸ τὴν ἀποψη τοῦ ἑλληνικοῦ τονισμοῦ. Καὶ οἱ δύο συνεργασθήκαμε στὶς μεταγραφὰς τοῦ Μ. Velimirovic ἀπὸ ἀποσπάσματα τοῦ Χιλανδαρίου. Οἱ μεταγραφὰς περιλαμβάνονται στὴ διδακτορικὴ διατριβὴ του μὲ τὸν τίτλο «The Byzantine Elements in Early Slavonic Chant (1956), ποὺ ὑπέβαλε στὸ Πανεπιστήμιον τοῦ Χάρβαρντ. Ἡ στενὴ σχέση ἀνάμεσα στοὺς ἀρχαίους σλαβονικοὺς καὶ βυζαντινοὺς ὕμνους μπορεῖ νὰ μελετηθῇ στὴν ἐργασία τοῦ Ε. Koschmieder, Die ältesten Novgoroder Hirmologien - Fragmente, Abhandl. d. Bayr. Akad. d. Wiss., Philosoph. - hist. Kl., N. F. XXXV (1952), XXXVI (1955), ὅπου ἀντιπαραβάλλονται τὰ ἀρχαῖα σλαβονικὰ Εἰρμολόγια κι ὁ Βυζαντινὸς Κῶδ. Coislin 220 μὲ παράλληλα χωρία ἀπὸ ρωσικὰ χειρόγραφα μὲ σημειογραφία Krjukī, ποὺ ἀνήκουν στὸν δέκατο ἑβδόμο αἰῶνα.

59. Βλ. Μ. Μ. Β. Subsidia, vol. III (1953).

60. Βλ. τὴν ὑποσημείωση μὲ ἀριθ. 58.

άπαραίτητο νά τοποθετήσουμε τή βυζαντινή ὕμνογραφία στή λειτουργική περιοχή της. Αὐτό ἔγινε ἀκόμα περισσότερο ἀναγκαῖο κι ἀπαραίτητο τώρα, πού οἱ μελέτες μας ἔχουν ἐπεκταθῇ στίς διάφορες μορφές τῶν μελισματικῶν ὕμνων. Μιά πρώτη εὐκαιρία, γιά νά τονίσω τή σημασία πού θά εἶχε ἡ προσπάθειά μας νά φέρουμε σέ στενή σχέση τοὺς ὕμνους μέ τή λειτουργική ὑπόστασή τους, μοῦ δόθηκε στοῦ «Συμπόσιο γιά τή βυζαντινή λειτουργία καί μουσική» — (Symposium on Byzantine Liturgy and Music), πού ὀργάνωσε ἡ Βιβλιοθήκη καί Συλλογή τοῦ Κέντρου ἐρευνῶν Ντάμπартон Όκς — (Dumbarton Oaks Research Library and Collection) στήν Οὐάσιγκτων, στά 1954. Στοῦ Συμπόσιο διάβασα δυο ἀνακοινώσεις μου γιά τὸ θέμα αὐτό: μιὰ γενική ἐπισκόπηση γιά τή «βυζαντινή μουσική καί τή θέση της στή Λειτουργία», καί μιὰ εἰδική γιά τὸν «Ἀκάθιστο Ὑμνο»⁶¹. Κι ὁ Όλιβερ Στράνκ ἀνακοίνωσε τὸ θέμα του γιά τή «βυζαντινή Λειτουργία στήν Ἁγία Σοφία», ὅπου ἐξήτασε τοὺς ὕμνους τῆς Λειτουργίας στή Μεγάλη Ἐκκλησία, καί τίς διαφορές ἀνάμεσα στή μοναστηριακή καί μὴ μοναστηριακή λειτουργική πράξη⁶². Ὁ Κ. Χαῖγκ τέλος, γιά τὸ ἴδιο θέμα, στήν πανομοιότυπη φωτοτυπική ἐκδόσή του «Κοντακάριο Ἀσμπουρνχαμένσε» — (Contacarium Ashburnhamense),⁶³ στὸν πρόλογό του, παραθέτει «ἀναλυτικὸ Πίνακα», ὅπου παρέχει σαφὴ καί περιεκτικὸ ὁδηγὸ γιά τή λειτουργική σημασία τῶν ὕμνων, καί γιά τή συσχέτισή τους μέ τίς ἐορτές τῶν ἁγίων καί τῶν ἀποστόλων.

Ἐχει περάσει πιά ἡ ἐποχή, ὅποτε ἐξετάζαμε τὸ κείμενο τῶν ὕμνων, χωρὶς νά ὑπολογίζουμε πῶς τὸ κείμενο αὐτὸ ψάλλονταν καί δὲν διαβάζονταν ἀπλᾶ· καί τότε ἔθεταν μονόπλευρα σ' ἐφαρμογὴ διάφορα τεχνητὰ ρυθμικὰ σχήματα, χωρὶς νά λογαριάζουν τὰ ρυθμικὰ σηματοδρόμια, πού ἀφθονοῦσαν στή βυζαντινὴ σημειογραφία. Ἐχουν γενικὰ πιά συμφωνήσει ὅλοι οἱ μουσικολόγοι μεταξύ τους, πῶς τὸ ποιητικὸ κείμενο κι ἡ μουσικὴ εἶναι ἀχώριστα ἐνωμένα, καί πῶς τὸ κείμενο δὲν θά ἦταν ὀρθὸ νά μεταβληθῇ καί νά συμμορφωθῇ μέ τὸ κείμενο ἀπὸ ἄλλα χειρόγραφα σὲ καθαρὰ φιλολογικὸ ἐπίπεδο. Στὴ μελέτη μου γιά τὸ κείμενο τοῦ Ἀκάθιστου Ὑμνου⁶⁴ τόλμησα νά προτείνω τὴν ἄποψη, πῶς ἡ παράδοση χειρογράφων, πού ἐπονομάζεται τῆς Ἱταλίας τοῦ Νότου, δὲν ὀφείλει τὴν καταγωγὴ της στὰ βασιλειανὰ μοναστήρια τῆς Σικελίας καί τῆς Καλαβρίας, παρὰ θά πρέπει ν' ἀναχθῇ στοῦ μοναστή-

61. Βλ. E. Wellesz, *The Akathistos, A Study in Byzantine Hymnography*, Dumbarton Oaks Papers, IX καὶ X (1955/6), 141-74.

62. Βλ. O. Strunk, *The Byzantine Office at Hagia Sophia*, δ. π. σελ. 175-202.

63. M. M. B. *Facsimilia*, vol. IV.

64. Βλ. M. M. B. *Tcanscripta*, τόμ. IX, σελ. XXXV.

ρι τῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης στο Ὅρος Σινᾶ, καὶ ξεκινᾶ ἀπὸ συροπαλαιστινιακὴ περιοχὴ⁶⁵.

Ὅσο μᾶς εἶναι δυνατό ν' ἀναγνωρίσουμε, μὲ τὰ σημερινὰ στοιχεῖα ποὺ διαθέτουμε, οἱ διαφορὲς τῶν χειρογράφων, τόσο στο ποιητικὸ κείμενο ὅσο καὶ στὴ μελωδία, μποροῦν ν' ἀναχθοῦν σὲ δυὸ κύριες ὁμάδες: σὲ μιὰ ὁμάδα δ-που τὰ χειρόγραφα προέρχονται ἀπὸ τὸ μοναστηριακὸ κέντρο τῆς Ἱερουσαλὴμ, καὶ σὲ μιὰν ἄλλη μὲ τὰ χειρόγραφα, ποὺ μεταχειρίζονταν στὶς βόρειες περιοχὲς τῆς Αὐτοκρατορίας· τὰ χειρόγραφα αὐτὰ ἦταν ἀντιπροσωπευτικὰ τῆς Λειτουργίας, ὅπως συνηθίζονταν στὶς ἐπισκοπικὲς ἐκκλησίες, κι ἰδιαίτερα στὴν Ἁγία Σοφία, τὴν αὐτοκρατορικὴ ἐκκλησία στὴν Κωνσταντινούπολη. Στὴ δυτικὴ ὁμως Λειτουργία τὰ στοιχεῖα, ποὺ ἔχουμε συγκεντρώσει ἀπὸ τὰ χειρόγραφα, δὲν ἐμφανίζουν μιὰ ξεκαθαρισμένη διαίρεση. Ὁ ἀναγωνισμὸς ἀνάμεσα στὴ μοναστηριακὴ παράδοση καὶ στο τυπικὸ ποὺ ἴσχυε στὶς ἐπισκοπικὲς ἐκκλησίες συνεχίσθηκε γιὰ πολλοὺς αἰῶνες, καὶ στο διάστημα αὐτὸ καὶ οἱ δυὸ Λειτουργίες δανείσθηκαν στοιχεῖα κι ἀπὸ τὸ ἀντίθετο στρατόπεδο. Θὰ ἦταν ἰδιαίτερα χρήσιμο νὰ παρακολουθήσουμε πῶς σκέπτεται ὁ Α. Μπάουμσταρκ, καὶ ποιά σειρὰ ἀκολουθεῖ στὶς παρατηρήσεις του, ποὺ τὶς ἀναπτύσσει σὲ δυὸ χαρακτηριστικὲς μελέτες του⁶⁶, ὅπου ἐξετάζει τὸν ὄγκο τῶν βυζαντινῶν ὕμνων ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ ἔγινε εὐχρηστος, ἀφοῦ τυπώθηκε, καὶ νὰ συγκρίνουμε τέλος τὰ συμπεράσματα μὲ ὅ, τι ἀνάλογο ἔχουμε ἀπὸ παράλληλες σχετικὲς μελέτες γιὰ τοὺς δυτικούς ὕμνους.

Μὲ τὶς σκέψεις αὐτὲς τελειώνουμε καὶ τὴν ἐπισκόπησή μας. Ἀπὸ τὰ ὅσα ἐκθέσαμε καταφαίνεται, πῶς τὸ ἐπίπονο ἔργο πολλῶν ἐπιστημονικῶν γενεῶν στέφθηκε τελικὰ μὲ ἐπιτυχία. Τὰ κύρια ἐμπόδια γιὰ νὰ ἐρμηνευθοῦν μὲ ἀκρίβεια καὶ ἀξιοπίατα τὰ σημαδόφωνα τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας, ποὺ μεταχειρίζονταν στὴν τρίτη περίοδο, ἔχουν ὀριστικὰ παραμερισθῇ. Μα-

65. Μὲ χαρὰ μπορῶ νὰ προσθέσω, πῶς ὁ καθηγ. Ε. Α. Λόου - (E. A. Lowe), ὅταν στο 1956 τοῦ ἀνακοίνωσα τὶς σκέψεις μου σχετικὰ, συμφώνησε ἀπόλυτα μὲ τὴ θεωρία μου, καὶ μοῦ δώρησε τὴ μελέτη του «Γιὰ ἓνα ἄγνωστο λατινικὸ Ψαλτήριον στο Ὅρος Σινᾶ — (An unknown Latin Psalter on Mount Sinai), Scriptorium, τόμ. IX (1955), σελ. 177-99, ποὺ εἶχε δημοσιευθῇ τελευταῖα, καὶ ὅπου κατέληγε στὰ ἴδια συμπεράσματα. Ἀπὸ ὀρισμένα Κοντακάρια, ποὺ εἶχαν γραφῇ στο Ὅρος Σινᾶ, ἀποδεικνύονταν, πῶς διακοσμητικὰ καὶ χρωματικὰ χαρακτηριστικὰ, ποὺ θεωροῦνταν πάντοτε τυπικὰ τῶν χειρογράφων τῆς Κάτω Ἰταλίας, εἶναι στὴν πραγματικότητά χαρακτηριστικὰ τῶν χειρογράφων Σινᾶ. Τὸ ἴδιο θὰ μπορούσαμε νὰ ἰσχυρισθοῦμε καὶ γιὰ τὶς ποικιλίες τοῦ κειμένου, ποὺ μ' αὐτὲς θ' ἀσχοληθοῦμε μὲ περισσότερες λεπτομέρειες στο εἰδικὸ κεφάλαιο.

66. Βλ. «Das Typikon der Patmos - Handschrift 266 und die Altkonstantinopolitani-sche Gottesdienstordnung», Jahrbuch für Liturgiewissenschaft, VI (1923), σελ. 98-111:— «Denkmäler der Entstehungsgeschichte des byzantinischen Ritus», O. C., Ser. III, vol. II (1927), σελ. 1-32.

ζι κι οί προσπάθειες νά διακρίνουμε καθαρώτερα τόν χαρακτήρα στις παλαιότερες φάσεις τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας ἐπέτυχαν μεγάλη πρόοδο. Ἡ ἐργασία, πού πραγματοποιήθηκε τὰ τελευταῖα τώρα χρόνια στήν περιοχή τῶν μελετῶν τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, στηρίζεται πιά σέ στέρεα βάθρα, καί δέν εἶναι ἀνάγκη ν' ἀναφέρουμε γι' αὐτή περισσότερα στήν ἐπισκόπησή μας. Κάθε νεώτερη μελέτη θά τήν ἀναφέρουμε στοῦ κατάλληλου κεφάλαιου, καί θά τήν ἀναγράψουμε καί στή βιβλιογραφία.

Τέλος θά ἐπιθυμοῦσα νά τονίσω γιά μιᾶ ἀκόμη φορά, πῶς ἡ μελέτη τῆς μουσικῆς τῆς ἀνατολικῆς Ἐκκλησίας ἐνέχει πολὺ σπουδαία σημασία γιά τήν ἱστορία τῆς μουσικῆς γενικά. Ἀπό τότε πού ἄρχισε τὸ ἔργο τῆς μεταγραφῆς τῶν βυζαντινῶν νευμάτων στή σύγχρονη εὐρωπαϊκὴ μουσικὴ γραφὴ, μέγας ἠθασαυρὸς ἄγνωστῆς ὥς τώρα μουσικῆς ἐγίνε προσιτὸς στὸν μελετητὴ. Ὅταν ἡ ἐπιστῆμη ἔφθασε νά λύσῃ τὸ πρόβλημα τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας, ἐπέτυχε κι ἓνα ἀκόμα πιὸ σπουδαῖο ἀποτέλεσμα: τώρα πού παρέχεται ἡ δυνατότητα, ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ νά ἐξετασθῇ μαζί μὲ τοὺς ὕμνους τῆς λατινικῆς Ἐκκλησίας, θά μπορέσουμε νά συνεχίσουμε τίς ἐρευνές μας, ὄχι μόνο γιά νά διαπιστώσουμε τὸν κοινὸ πυρήνα, πού ἀνάγεται στήν ἐποχὴ τοῦ ἀρχαίου Χριστιανισμοῦ, παρὰ καί γιά νά μελετήσουμε τὸ ἴδιο καί στοὺς δύο, καί στοὺς ἀνατολικοὺς καί στοὺς δυτικούς ὕμνους, τίς πρῶτες ἀρχές τῆς εὐρωπαϊκῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς.

Ὑστερα ἀπὸ τὴν εἰδικὴ ἐπισκόπηση τοῦ Ἑγκον Βέλλες, παραθέτουμε σὲ μετάφραση τὸ τρίτο κεφάλαιον μὲ τὸν τίτλον «Ἡ ἰουδαϊκὴ καὶ χριστιανικὴ ἀρχαιότητα», πού περιλαμβάνεται στοῦ δεύτερου μέρους τοῦ βιβλίου τοῦ Βάλτερ Βιόρα — (Walter Wiora) «Οἱ τέσσερες μεγάλες ἐποχὲς τῆς μουσικῆς» — (Die vier Weltalter der Musik). Τὸ δεύτερον μέρος τοῦ βιβλίου φέρει τὸν τίτλον «Ἡ μουσικὴ στοὺς μεγάλους πολιτισμοὺς στήν Ἀρχαιότητα καὶ στήν Ἀνατολή». Μὲ τὴν μετάφραση αὐτὴ ἐπιθυμοῦμε νά ὑποδείξουμε στὸν Ἕλληνα μελετητὴ γενικώτερα, πῶς ἡ ἱστορία τῆς μουσικῆς προσπαθεῖ νά ἐπεκτείνῃ τὰ ὅριά της, καί μὲ νέα ἱστορικὴ ἀντίληψη νά συλλάβῃ τὴν παγκόσμια ἐξέλιξη τῆς μουσικῆς σὲ μιᾶ συνολικὴ εἰκόνα.

Ὁ Βάλτερ Βιόρα δέν εἶναι ἄγνωστος στὸν Ἕλληνα, πού ἀγαπᾷ καὶ μελετᾷ τὴν μουσικὴν. Ἡ μελέτη του «Ἡ εἰδικὴ ἱστορικὴ θέση τῆς μουσικῆς τῆς δυτικῆς Εὐρώπης» ἔχει μεταφρασθῇ καὶ δημοσιευθῇ στοῦ πρῶτου τεύχους τῆς σειρᾶς «Μελέτες γιά τὴν εὐρωπαϊκὴν μουσικὴν», διευθ. Π. Ε. Φορμόζη, Θεσσαλονίκης 1966, ἐκδ. Β. Ρηγοπούλου¹. Ὁ Γερμανὸς μουσικολόγος γεννήθη-

1. Βλ. καὶ Ἀγαμ. Μουρτζοπούλου, Μουσικολογικά. Χαιρετισμὸς στοῦ πρῶτου τεύχους

κε τὸ 1906 στὸ Κάτοβιτς τῆς Ἀνω Σιλεσίας, καὶ σπούδασε στὴ Μουσικὴ Ἀκαδημία καὶ στὸ Πανεπιστήμιο τοῦ Βερολίνου μουσικὴ καὶ μουσικολογία, καθὼς καὶ φιλοσοφία καὶ κοινωνιολογία. Τὸ 1935 διορίσθηκε ἐπιστημονικὸς εἰδικὸς συνεργάτης στὸ Γερμανικὸ Ἀρχεῖο τοῦ λαϊκοῦ τραγουδιοῦ, καὶ τὸ 1941 ὀνομάσθηκε ὑφηγητὴς στὴν ἔδρα τῆς μουσικολογίας στὸ Πανεπιστήμιο τοῦ Φράϊμπουργκ. Τὸ 1958 διαδέχθηκε τὸν Φρίντριχ Μπλουμέ στὴν τακτικὴ ἔδρα τῆς μουσικολογίας στὸ Πανεπιστήμιο τοῦ Κίλ, καὶ τὸ 1960 διορίσθηκε δεύτερος Πρόεδρος στὸ Γερμανικὸ Μουσικὸ Συμβούλιο.

Τὸ ἱστορικὸ βιβλίο τοῦ Βάλτερ Βιόρα μὲ τὸν τίτλο «Οἱ τέσσερες μεγάλες ἐποχὲς τῆς μουσικῆς» δημοσιεύθηκε στὴν ἐπιστημονικὴ σειρὰ «Οὐρμπαν Μπύχερ» — (Urban Bücher) ἀριθ. 56, τὸ 1961, - (Ἐκδ. W. Kohlhammer, Stuttgart), κι ἀποτελεῖ τὴν πρώτη προσπάθεια ν' ἀναχθῇ καὶ ἡ ἱστορία τῆς μουσικῆς στὴ σημερινὴ παγκόσμια ἱστορικὴ θέα. Ἡ παγκόσμια ἱστορικὴ ἀντίληψη ἀποτελεῖ σήμερα τὴν κύρια γραμμὴ, ποὺ ἀκολουθεῖ τὸ ἀνθρώπινο πνεῦμα, γιὰ νὰ εὐρύνῃ καὶ ν' ἀνανεώσῃ τὶς περιορισμένες ὡς λίγο πρὶν ἀντιλήψεις μας, καὶ μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ νὰ ἐξυπηρετήσῃ τὶς ἐξογκωμένες ἀνάγκες τῆς ἀνθρώπινης ζωῆς, καὶ μαζὶ τὴ θέληση γιὰ συνεργασία τῶν ἀνθρώπων σὲ παγκόσμια πιά ἔκταση. Τὸ βιβλίο τοῦ Βιόρα ἐκτείνεται πέρα ἀπὸ τὸν περιορισμένο χῶρο τῆς μουσικῆς τῆς δυτικῆς Εὐρώπης, διευρύνει τὸν ὀρίζοντα τῆς ἱστορίας τῆς μουσικῆς στοὺς μεγάλους πολιτισμοὺς τῆς Ἀρχαίας Ἑποχῆς καὶ τῆς Ἀνατολῆς, στὴν προϊστορικὴ καὶ στὴν ἀρχαιότατη ἱστορικὴ ἐποχὴ, καθὼς καὶ στὴ σύγχρονη παγκόσμια τεχνικὴ καὶ βιομηχανικὴ περίοδο. Τὸ ἰδιαίτερο ὅμως χαρακτηριστικὸ τοῦ βιβλίου δὲν εἶναι ἡ πελώρια αὐτὴ ἐξωτερικὴ ἐπέκταση. Ὅπως ἔχει παρατηρηθῇ, ὁ σοφὸς μουσικολόγος ἐπιτυγχάνει μαζὶ νὰ ἐμβαθύνῃ καὶ τὴν ἱστορικὴ γενικὰ ἀντίληψη, γιὰ νὰ ἐπιτύχῃ μιὰ νέα εἰκόνα τῆς μουσικῆς ἱστορίας.

Χωρίζει τὴν παγκόσμια ἱστορία τῆς μουσικῆς σὲ τέσσερες μεγάλες ἐποχές, καὶ μὲ συγκριτικὲς εἰκόνες καὶ μουσικὰ παραδείγματα προσπαθεῖ ν' ἀποδείξῃ τὶς συναρτῆσεις, τὶς συσχετίσεις, καὶ τὶς ἀντιθέσεις στὶς τέσσερες αὐτὲς ἐποχές. Καθὼς μελετᾷ τὴ γενικὴ ἐξέλιξη τῆς μουσικῆς, ἀφίνει νὰ διαγραφῇ ἀνάγλυφα ἡ εἰδικὴ στὸ σύνολο θέση τῆς μουσικῆς τέχνης τῆς δυτικῆς Εὐρώπης, καὶ τελικὰ ρίχνει νέο φῶς στὴ μουσικὴ τῆς σύγχρονης ἐποχῆς μας, τῆς παγκόσμιας τεχνικῆς ἐποχῆς, ὅπου ἡ μουσικὴ ἀκολουθεῖ ἰδιόρρυθμες ἐξελικτικὲς πορεῖες.

Θὰ προτάξουμε ὅμως στὴ μετάφραση τοῦ τρίτου κεφαλαίου καὶ τὴ μετάφραση τῆς εἰσαγωγῆς τοῦ βιβλίου τοῦ Βιόρα, ὥστε ὁ μελετητὴς θ' ἀκούσῃ τὸν ἴδιο νὰ ἐκθέτῃ τὶς προθέσεις του. Θὰ θέλαμε μόνο νὰ προσθέσουμε ἀκό-

τῆς πρώτης σειρᾶς μουσικολογικῶν μελετῶν στὴν ἑλληνικὴ γλῶσσα. Θεσσαλονίκη 1968.

μα, πὼς ὁλόκληρη ἡ ζωὴ τοῦ Βιόρα ἔχει ἀφιερωθῇ μὲ ἱερὴ προσήλωση στὴ μελέτῃ τῆς μουσικῆς, σ' ἓνα ἀπὸ τὰ πιὸ πλούσια ἀγαθὰ τῆς πολιτισμένης ἀνθρώπινης ψυχῆς. Ἀφοῦ μὲ ἀγάπη ἐργάσθηκε ἀκούραστα σὲ λεπτομέρειες, ποὺ ὁ ὄγκος τους προκαλεῖ τὸ θαυμασμό, ἐξακολουθεῖ νὰ μελετᾷ καὶ νὰ ἐργάζεται μὲ ἀκλόνητη πίστη στὴ γνωστὴ διατύπωση: «Πολὺ ὀρθά», εἶπαν, «ἡ Ὀρφικὴ λύρα τοποθετήθηκε ἐπάνω στὰ ἄστρα. Ἐκανε πολὺ περισσότερα, ἀπ' ὅσα τὸ ρόπαλο τοῦ Ἡρακλῆ. Ἐκανε τοὺς βαρβάρους ἀνθρώπους».

WALTER WIORA, DIE VIER WELTALTER DER MUSIK.
STUTTGART 1961. W. KOHLHAMMER VERLAG.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Μουσικὴ ἱστορία εἶναι ἱστορία τῆς μουσικῆς. Ἡ μουσικὴ ὅμως δὲν εἶναι ἀποκλειστικὸ προνόμιο μόνο τῆς δυτικῆς Εὐρώπης. Βασικὲς μορφὲς τῆς μουσικῆς μονοφωνίας καθὼς καὶ τῆς πολυφωνίας ἔχουν διαμορφωθῇ στὴν ἀρχαιότερη λιθικὴ ἐποχὴ. Σημαντικὲς ἀκόμα ποικιλίες ρυθμοῦ, τονικά συστήματα, ιδέες γενικά, καθὼς καὶ εἰδικὴ θεωρία τῆς μουσικῆς ἔχουν ἀναπτυχθῇ στὴν ἀρχαία ἐλληνικὴ καὶ στὴ ρωμαϊκὴ ἐποχὴ, στὴν Ἀνατολή, καὶ σὲ ἄλλα μέρη τῆς γῆς. Καὶ τώρα στὸν αἰῶνα μας τῆς τεχνικῆς καὶ τοῦ βιομηχανικοῦ παγκόσμιου πιὰ πολιτισμοῦ ἐξελίσσονται νέα συστήματα, νέα χαρακτηριστικά, καὶ νέοι ἐκφραστικοὶ τρόποι, ποὺ ἐπιδρῶν σ' αὐτὴ τὴν ὑπόσταση τῆς μουσικῆς. Ὁλόκληρη ἡ ἐξέλιξη αὐτῇ, στὸ σύνολό της, ἀποτελεῖ τὸ ἀντικείμενο στὴν εἰδικὴ ἱστορικὴ ἔρευνα. Τὰ χίλια χρόνια, ποὺ καταλαμβάνει ἡ ἐξέλιξη τῆς μουσικῆς τέχνης στὴν περιοχὴ τῆς δυτικῆς Εὐρώπης, εἶναι ἀπλᾶ ἓνα ἰδιαίτερα σημαντικὸ τμῆμα τοῦ συνόλου.

Ὅταν ἡ μουσικὴ ἱστορία ἐπεκτείνῃ μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ τὰ ὅριά της καὶ τοὺς ὀρίζοντές της στὴ συνολικὴ ἐξέλιξη τῆς μουσικῆς, ἀκολουθεῖ στὴν οὐσία τὶς νέες ιδέες καὶ τὰ νέα συμπεράσματα, ποὺ ἐπέτυχαν ἡ παγκόσμια ἱστορία — (λ.χ. «Ἡ ἱστορία τοῦ Κόσμου» — (Historia Mundi), 1952 κ. ἐξ. ἢ «Ἡ παγκόσμια ἱστορία τῶν Προπυλαίων» — (Propyläen Weltgeschichte), 1960 κ. ἐξ.) — καθὼς κι ἡ παγκόσμια ἱστορία τῆς τέχνης — (λ. χ. «Ὁ κόσμος τῆς τέχνης» — (Universum der Kunst) τῶν Μαλρὼ - (Malraux) καὶ Σάλλ - (Salles), στὴ γερμανικὴ ἔκδοση, 1960 κ. ἐξ. ἢ «Ἡ παγκόσμια ἱστορία τῆς τέχνης» — (Weltgeschichte der Kunst) τοῦ Λύτζελερ - (Lützelner)) . Στὸ περιοδικὸ ποὺ ἐκδίδει ἡ διεθνὴς Ἑταιρία τῆς μουσικῆς ἐπιστήμης, σὲ εἰδικὸ ἄρθρο, ἀνέπτυξα, πῶς, ἀπὸ τὸν δέκατο ὀγδοο αἰῶνα, διαμορφώθηκαν στὴ μουσικολογία ὀρίζοντες πέρα ἀπὸ τὴν εὐρωπαϊκὴ περιοχὴ, καὶ πῶς, μ' ὅλη τὴν ἀντίδραση ποὺ ἐμφάνισαν οἱ στενὲς ἀτομικὲς ἀντιλήψεις, οἱ ἐθνικιστι-

κὲς τάσεις, κι οἱ περιορισμένες πεποιθήσεις τῶν εἰδικῶν, κατόρθωσαν νὰ ἐπιβληθοῦν. Μόνο μέσα στὰ παγκόσμια ἱστορικά πλαίσια μπορούμε νὰ κατανοήσουμε τὴν εἰδικὴ ἱστορικὴ θέση τῆς μουσικῆς τῆς δυτικῆς Εὐρώπης, καὶ τὰ πλαίσια αὐτὰ θὰ ὑποβοηθήσουν καὶ τὴν αὐτονόητη κατανόηση τῆς σύγχρονης ἐποχῆς, ποὺ ἀναπτύσσεται ἀπὸ μακρινὲς ἐξελικτικὲς πορεῖες. Αὐτὲς παραλαμβάνουμε ἡμεῖς πάλι σήμερα, τὶς πραγματοποιοῦμε, καὶ τὶς ξαναδίνουμε νέο κύρος. Πῶς εἶναι δυνατό ἀκόμα νὰ κατανοηθοῦν γεγονότα, ὅπως εἶναι ἡ ἐπέκταση τῆς μελωδικῆς τέχνης καὶ τῆς ἁρμονίας τῆς δυτικῆς Εὐρώπης σ' ὁλόκληρο τὸν κόσμον ἢ τὸ ἅλμα τῶν ἀσιατικῶν καὶ ἀφρικανικῶν λαῶν στὴν περιοχὴ τοῦ παγκόσμιου βιομηχανικοῦ πολιτισμοῦ, ὅταν ὅλ' αὐτὰ τ' ἀντικρύζουμε μὲ περιορισμένες μόνο προοπτικὲς; Ἐκεῖνο ποὺ σήμερα συμβαίνει, καὶ μὲ τὸν τρόπο ποὺ πραγματοποιεῖται, δὲν μπορεῖ νὰ συγκριθῇ στὴν ὅλη εἰκόνα τοῦ μὲ τὶς μεταβολές, ποὺ ἔγιναν γύρω στὰ 1300 ἢ στὰ 1600 στὴν περιορισμένη περιοχὴ τῆς δυτικῆς Εὐρώπης. Κι ὅμως συχνὰ τὸ ἐμφανίζουν σὰν κάτι ἀνάλογο. Οἱ ἱστορικὲς εἰκόνες, ὅσες ὡς σήμερα ἐπικρατοῦν στὴ μουσικὴ φιλολογία, δὲν ἀνταποκρίνονται πιά οὔτε στὸ σημερινὸ στάδιο, ὅπου βρίσκεται ἡ ἐξέλιξη τῆς μουσικῆς, οὔτε καὶ στὴ στάθμη καὶ στὸ ὕψος, ποὺ ἐπέτυχε ἡ ἱστορικὴ συνείδηση. Εἶναι ἀνάγκη νὰ ἐπιτύχουμε μιὰ περισσότερο παγκόσμια ἱστορικὴ εἰκόνα, καὶ συμβολὴ στὴν ἀντίληψη τῆς εἰκόνας αὐτῆς ἀποτελεῖ τὸ βιβλίο τοῦτο.

Δὲν εἶναι βέβαια ἐγχειρίδιο, παρὰ σύμφωνα μὲ τὴν πρόθεσή μας μιὰ ἐπιτομή, μιὰ σύνοψη, ποὺ ἐπισημαίνει κι ὑποδεικνύει τὴ συνολικὴ ἐξέλιξη καὶ πορεία, καθὼς καὶ τὴ διάρθρωσή της. Γενικὴ εἰκόνα - πανόραμα μὲ χίλια δυὸ ὀνόματα, σὰν ἐγκυκλοπαιδεῖα ἢ σὰν πολύτομο συλλογικὸ ἱστορικὸ ἔργο, δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι, γιατί περιορισμένη ἔχει προσχεδιασθῇ ἡ ἔκτασή του. Θὰ προσπαθήσουμε τὸ σύνολο σὰν σύνολο νὰ τὸ φωτίσουμε, κι ἀπὸ τὴ μεγάλη ποικιλία τῶν γεγονότων νὰ βοηθήσουμε ὥστε νὰ ξεχωρίση ὁ σκελετός, τὸ ἴδιο ὅπως, ἀφοῦ μελετήσουμε τὸν ὅλο μηχανισμό μὲ τὸν συγκεκριμένο πληθωρισμὸ ἀπὸ ἐντυπώσεις, φθάνουμε τέλος ν' ἀναγνωρίσουμε τὴ σύνθεση μιᾶς συμφωνίας.

Ὅπως μιὰ συμφωνία, ἔτσι κι ἡ ἐξέλιξη ὡς σήμερα τῆς ἱστορίας τῆς μουσικῆς ἀποτελεῖται ἀπὸ τέσσερα μέρη. Ἡ ὀνομασία, μεγάλες ἐποχές, ποὺ δίνουμε στὰ τέσσερα αὐτὰ μέρη, πρέπει νὰ μὴ σχετισθῇ μὲ διαστήματα ποὺ ἔχουν περιορισμένη ἔκταση, μὲ ἐποχές, δηλαδή, ὅπως ἡ περίοδος τοῦ Μπαρόκ ἢ ἡ ἑλληνιστικὴ τελευταία ἐποχὴ τοῦ ἀρχαίου ἑλληνικοῦ κόσμου. Πρέπει ἀκόμα νὰ γίνῃ κατανοητό, πῶς μὲ τὶς ἐποχὲς αὐτὲς ὑποδιαιρεῖται ἡ παγκόσμια ἱστορία, καὶ ὄχι ἡ ἱστορία κάποιου πολιτισμοῦ. Οἱ τέσσερες μεγάλες ἐποχές, ποὺ διακρίνονται ἐδῶ, δὲν ἔχουν τὴν ἀρχὴ τους οὔτε καὶ ἀκολουθοῦν τὴν καθιερωμένη παράδοση ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Ἡσιόδου καὶ τῆς Βί-

βλου, παρά ανταποκρίνονται στα ίδια τα γεγονότα και στα πράγματα. Με τὸν ἴδιο τρόπο ἔχει διαιρέσει ὁ Ἄλφρεντ Βέμπερ — (Alfred Weber) τὴν παγκόσμια ἱστορία, ὅπως στὴν περιοχὴ τῆς μουσικῆς ἢ προσφορὰ τῆς δυτικῆς Εὐρώπης, ἀπὸ τὰ πρῶτα χρόνια τῆς μεσαιωνικῆς ἐποχῆς ὡς τὸν εἰκοστὸ αἰῶνα, ἀποκτᾷ μιὰ ξεχωριστὴ θέση. Ὑπερέχει ἡ ἐποχὴ αὕτὴ μετὰ τὴ μουσικὴ τῆς ἀπ' ὅλους τοὺς ἄλλους μεγάλους πολιτισμοὺς μετὰ πολὺ περισσότερη δύναμη, παρὰ μετὰ τὶς ἄλλες τέχνες τῆς καὶ τῆ λογοτεχνίας τῆς. Τὰ χίλια χρόνια τῆς μουσικῆς τέχνης τῆς δυτικῆς Εὐρώπης ἀποτελοῦν μιὰ ἰδιαίτερη ἀνεξάρτητη ἐποχὴ.

Ὁ ἰδιαίτερος ὅμως κόσμος τῆς μουσικῆς διαφέρει ἀπὸ τὶς ἄλλες περιοχὰς τῆς τέχνης καὶ τῆς ζωῆς, ἀκόμα καὶ στὸν τρόπο πού ἔχει γεννηθῆ καὶ στὴν οὐσία του. Πρῶτα ἀργότερα ἔχει γραφῆ μετὰ εἰδικὴ γραφὴ, καὶ πολὺ ἀργότερα ἔφθασε νὰ ὑπάρξῃ σὰν ἔργο τέχνης μετὰ ὀλοκληρωμένα δική του, αὐτοδύναμη ἀξία. Ἡ διαπότιση μετὰ λογικὴ τοῦ ξεχωριστοῦ αὐτοῦ κόσμου, πού σὲ πολλὰ στοιχεῖα του φαίνεται μὴ λογικός, ὑπῆρξε, ἰδιαίτερα στὸν Μεσαίωνα τῆς δυτικῆς Εὐρώπης, μιὰ κεντρικὴ συμβολὴ στὴν ὅλη ἐξέλιξί του. Σὰν τέχνη ἢ σὰν μουσικὴ ἐπιστῆμη ἐξελίχθηκε στὴν Ἀρχαιότητα καὶ στὸν Μεσαίωνα τὸ ἴδιο ὅπως καὶ οἱ ἄλλες ἐπιστῆμες τῆς ἐποχῆς ἐκείνης, καὶ ξεχώρισε ἀπὸ τὴν ὑπόστασι καὶ τὴ γέννησι τῆς πλαστικῆς τέχνης. Ἀπὸ τὸν δέκατο ὀγδοὸ ὅμως αἰῶνα ὑπῆρξε τὸ πεδίο, ὅπου εἰδικὰ ἐκδηλώθηκαν ἀντιδράσεις ἐνάντια στὶς θέσεις, πού εἶχε ὑποστηρίξει ὁ διαφωτισμὸς καὶ ἡ ξηρὴ νηφαλιότητα. Μετὰ κανένα τρόπο ἡ μουσικὴ δὲν θὰ ἔπρεπε νὰ χαρακτηρισθῇ ἡ περιοχὴ πού αἰῶνια βραδυπορεῖ, μ' ὅλα πού μερικὰ ἱστορικὰ πνευματικὰ ρεύματα, ὅπως ὁ ἀνθρωπισμὸς, ἢ ὁ ρομαντισμὸς, κυριάρχησαν στὴ μουσικὴ ἀργότερα παρὰ στὴ λογοτεχνία. Πόσο δημιουργικὰ ὅμως καὶ μετὰ ἰδιαίτερα χαρακτηριστικὰ ἐξελίχθησαν καὶ ἀναπτύχθησαν στὴ μουσικὴ οἱ τάσεις αὐτές, ἔτσι, πού δὲν εἶναι δυνατό νὰ γίνεταί λόγος γιὰ ἀπλὴ ἀκολουθία, καὶ πόσο πρωτότυπη καὶ δημιουργικὴ ἀποδεικνύεται ἡ μουσικὴ τῆς κλασικῆς Σχολῆς τῆς Βιέννης, ὅταν σχετισθῇ μετὰ τοὺς κλασικισμοὺς τῆς ἐποχῆς τῆς.

Ἀντιφάσκει, χωρὶς ἄλλο, στὴν ὀρθὴ ἀντίληψιν πού κυριαρχεῖ στὴν ἱστορικὴ συνείδησι καὶ στὴ γνῶσι τῆς παγκόσμιας ἱστορίας, ν' ἀποκλείσουμε ἀπὸ τὴν ἱστορίαν τῆς μουσικῆς τὴ μουσικὴ τῶν πρωτόγονων λαῶν καθὼς καὶ τῆς Ἀνατολῆς, γιὰτὶ συγκριτικὰ μᾶς φαίνονται πὼς δὲν ἐνέχουν ἱστορικὰ στοιχεῖα. Νὰ ἐγκαταλείψουμε τὴ μουσικὴ αὕτὴ ἀποκλειστικὰ μόνο στὴ μουσικὴ ἐθνολογία, καὶ νὰ τὴν ἀντιληφθοῦμε εἰδικότητα πού δὲν ἀνήκει στὴν ἱστορικὴ περιοχὴ, δὲν μᾶς ἐπιτρέπεται πιά, ἂν ὑπολογίσουμε τὶς σημερινὰς ἀλλαγὰς, πού σύμφωνα μ' αὐτὰς οἱ πρωτόγονοι λαοὶ παύουν νὰ εἶναι πρωτόγονοι, καὶ οἱ μεγάλοι πολιτισμοὶ τῆς Ἀνατολῆς σὰν ρεύματα χύνονται μέσα στὴ θάλασσαν τοῦ γενικοῦ βιομηχανικοῦ πολιτισμοῦ. Ἡ ὅλη πραγμα-

τική κατάσταση θα μᾶς γίνη σαφέστερη, ἂν ἀναλογισθοῦμε, πὼς ἡ διάκριση σὲ ἱστορικοὺς καὶ μὴ ἱστορικοὺς πολιτισμοὺς δὲν ἀποδεικνύει λεπτὴ ἀντίληψη, ὥστε νὰ μποροῦμε μ' αὐτὴ νὰ κρίνουμε λίγο - πολὺ δίκαια τὰ ἱστορικὰ ρεύματα, καὶ πὼς σὲ παγκόσμιες ἱστορικές σημαντικές ἐξελίξεις μόνο σὲ ὁρισμένες περιοχὲς ἐπακολούθησε δυναμικὴ διαμόρφωση, ἐνῶ στὶς περισσότερες συνεχίσθηκε μιὰ ἀπλὴ συντηρητικὴ ζωὴ. Ἔτσι ἡ δημιουργικὴ ἐξέλιξη, ποὺ πραγματοποιήθηκε στὴν πρωτόγονη καὶ στὴν ἀρχαιότατη ἐποχὴ, συνεχίσθηκε κατόπι στοὺς μεγάλους πολιτισμοὺς, ἐνῶ οἱ πρωτόγονοι λαοὶ διαφύλαξαν τὶς πρωταρχικὲς καὶ ἀρχαῖες μορφές, τὶς διασταύρωσαν καὶ τὶς τροποποίησαν. Ἡ ἀρχαία ἐλληνικὴ θεωρία τῆς μουσικῆς μὲ τὸν ἴδιο τρόπο διαδόθηκε βέβαια καὶ στὴν Ἀνατολή, πουθενὰ ὅμως δὲν ἐξελίχθηκε τόσο συστηματικὰ ὅπως στὴ μουσικὴ τέχνη καὶ στὴ σύνθεση τῆς δυτικῆς Εὐρώπης.

Ὅταν συνδυάσουμε τὴν ἔρευνα τῆς συνέχειας τῆς ζωῆς μὲ τὴ μελέτη τῆς ἀρχέγονης δημιουργίας, κι ὅταν συσχετίσουμε τὴν τοπικὴ μὲ τὴ χρονικὴ διαίρεση, τότε θὰ προκύψῃ μιὰ γενικὴ εἰκόνα τοῦ μεγάλου συνόλου τῆς μουσικῆς ἱστορίας, ποὺ συνίσταται ἀπὸ τὶς ἀκόλουθες τέσσερες μεγάλες ἐποχές:

I. Τὴν πρωτόγονη καὶ ἀρχαιότατη ἱστορία, μὲ τὴν ἐπιβίωσή της στοὺς πρωτόγονους λαοὺς καὶ στὴν ἀρχαῖκὴ λαϊκὴ μουσικὴ τῶν μεγάλων πολιτισμῶν.

II. Τὴ μουσικὴ τῶν ἀρχαίων μεγάλων πολιτισμῶν ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῶν Σουμερίων καὶ τῶν Αἰγυπτίων ὡς τὴν τελευταία ρωμαϊκὴ ἐποχὴ, καθὼς καὶ τὴν πολυποίκιλη συνέχισή της κι ἀνάπτυξή της στοὺς μεγάλους πολιτισμοὺς τῆς Ἀνατολῆς.

III. Τὴ μουσικὴ τέχνη τῆς δυτικῆς Εὐρώπης, ποὺ ἀρχίζει τὰ πρῶτα χρόνια τῆς μεσαιωνικῆς ἐποχῆς, καὶ μὲ τὴν πολυφωνία της, τὴν ἁρμονία της, τὶς μεγάλες μορφές της (ὅπως ἡ συμφωνία), καὶ μὲ τὰ ἄλλα χαρακτηριστικὰ γνωρίσματά της διακρίνεται ἀπὸ ὅλους τοὺς ἄλλους μεγάλους πολιτισμοὺς.

IV. Τὴ μουσικὴ τῆς τεχνικῆς καὶ τοῦ βιομηχανικοῦ πολιτισμοῦ, ποὺ περιλαμβάνει ὅλες τὶς χῶρες τῆς γῆς, συνενώνει τὴν κληρονομία τῶν πολιτισμῶν ποὺ προϋπῆρξαν σ' ἓνα «παγκόσμιο μουσεῖο», καὶ πραγματοποιεῖ τὴ διεθνὴ ζωὴ τῶν συναυλιῶν της, καθὼς καὶ τὴ συνεχὴ ἐξέλιξη στὴν τεχνικὴ της, στὴν ἔρευνα, στὴ σύνθεση, καὶ σ' ὅλα τὰ χαρακτηριστικὰ της μπροστὰ σ' ἓνα «παγκόσμιο κοινό».

Ἡ ἐξέλιξη κάθε τέχνης δὲν προχωρεῖ χωρὶς κάποια διάρθρωση, κάποια δομὴ· δὲν ἀποβλέπει, δηλαδή, δὲν ἐπιδιώκει ν' ἀραδιάσῃ τὴ μιὰ ὕστερα ἀπὸ τὴν ἄλλη «μεταβολὲς ποὺ πραγματοποιεῖ ἡ εἰδικὴ καλλιτεχνικὴ πρόθεση»,

καὶ νὰ μᾶς παράσχη κάποιο ἐράνισμα ἀπὸ διάφορα ὕφη. Μὲ μιὰ τόσο ἀρχέγονη ἀκολουθία δὲν ἐναλλάσσονται οὔτε κι αὐτὲς οἱ ἀλλαγὲς τῆς μόδας. Πολλὸ πιὸ ὀρθὰ προχωρεῖ καὶ περιπλέκει μεγάλες πολὺπλοκες συναρτήσεις στὸ χρόνο καὶ στὸ χῶρο, καὶ δημιουργεῖ ἀλλεπάλληλα, τὸ ἓνα ὕστερα ἀπὸ τὸ ἄλλο, καὶ τὸ ἓνα κοντὰ στὸ ἄλλο, σὲ μιὰ συνολικὴ πορεία. Ὑπάρχουν πρῶτα παραδόσεις, ποὺ μεταναστεύουν, ξαπλώνονται σὲ πελώριες περιοχὲς καὶ διαρκοῦν σὲ μεγάλα χρονικὰ διαστήματα, λ.χ. ἀπὸ τὴν πανάρχαια μελωδία τῆς λατρείας ὡς τοὺς λειτουργικοὺς ὕμνους τῶν σημερινῶν Ἐκκλησιῶν. Ὑπάρχουν ἀκόμα σταθερὰ σύνολα ἀπὸ χῶρες, λαούς, κι ἀπὸ ἄλλες κοινότητες, λ.χ. τῆς Εὐρώπης ἢ τῆς Ἰταλίας. Πρὶν ἀπ' ὅλα ὅμως ὑπάρχουν «ἐξελικτικὲς πορεῖες», λ.χ. ἡ ἐξέλιξις τῆς μουσικῆς γραφῆς στὸν Μεσαίωνα ἢ τῆς ἀρμονίας στὴ νεώτερη ἐποχὴ. Ὅσο κι ἂν τροποποιοῦνται καὶ παραλλάζουν, μὲ τὶς διαφορὰς ποὺ ὑπάρχουν ἀνάμεσα στὶς μεγάλες ὁμάδες τῶν ἀνθρώπων, ὅμως, μ' ὅλ' αὐτὰ, οἱ πραγματικὰ λογικὲς αὐτὲς λειτουργίες διατηροῦν πάντα στὸ βάθος μιὰ βασικὴ, μιὰ κύρια κατεύθυνση. Γιὰ ν' ἀναφέρουμε ἓνα παράδειγμα: Στὴν κατασκευὴ τῶν μουσικῶν ὀργάνων ἐμφανίζεται μιὰ ἐξέλιξις, ποὺ ἀρχίζει μὲ τὴν ἐπεξεργασία ἐπάνω σὲ ὕλικά ποὺ προϋπάρχουν, ποὺ τὰ παρέχει ἡ φύσις, ὅπως τὰ κόκκαλα καὶ τὰ κέρατα, ἀφοῦ προηγήθηκε παραγωγή τοῦ ἤχου μὲ κτυπήματα στὸ ἀνθρώπινο σῶμα, ὅπως ἦταν τὰ ποδοκροτήματα καὶ τὰ χειροκροτήματα. Κατόπι ὅλο καὶ περισσότερο, καὶ σιγὰ - σιγὰ, ὅπως τὸ ἔχει διατυπώσει γενικὰ γιὰ τὴν ἱστορία τοῦ πολιτισμοῦ ὁ Ἄρνολντ Γκέλεν — (Arnold Gehlen), «τὸ ὀργανικὰ ἀναπτυγμένο ὕλικὸ ἀντικαθιστᾷ ἢ τεχνιτῇ ὕλῃ, καὶ τὴν ὀργανικὴ δύναμη, τὴ δύναμη τοῦ ζωντανοῦ ὀργανισμοῦ, δυνάμεις τῆς ἀνόργανης ὕλης». Ἀπὸ τὰ κόκκαλα ποὺ τραγουδοῦσαν, κι ἀπὸ τὰ ξύλινα τύμπανα, ἡ ἐξέλιξις μᾶς ὡδήγησε μέσα ἀπὸ τὰ ἡχηρὰ τύμπανα στὰ μεταλλικὰ ὄργανα, ἀργότερα σὲ πνευστὰ ὄργανα μὲ μηχανικὴ παροχὴ ἀέρα, καὶ στὴ σύγχρονη ἐποχὴ τῆς τεχνικῆς σὲ ἠλεκτρονικὴ παραγωγή τοῦ ἤχου. (Βλέπε στὸ τέλος τὶς εἰκόνες ἀριθ. 4-7). Ὁλόκληρο τὸ δρόμο αὐτὸ δὲν πρέπει βέβαια νὰ τὸν φαντασθοῦμε σὰ μιὰ εὐθεία γραμμὴ, παρὰ σὰ μιὰ διαδρομὴ μὲ πολλὲς τροχιές, ποὺ σ' αὐτὴ συνεργάζονται πολλὰ χέρια.

Τὸ ἴδιο κι ὁ προσδιορισμὸς τῶν ἤχων μὲ γραπτὰ σηματοδῶφωνα, προετοιμάσθηκε ἀρχικὰ μὲ κινήσεις τοῦ κορμιοῦ, μὲ ἐνδείξεις, δηλαδή, ποὺ παρέχονταν μὲ τὸ χέρι καὶ μὲ τὸν βραχίονα, μὲ τὴ «χειρονομία». Τὰ σηματοδῶφωνα, ποὺ ἀρχικὰ δὲν ἦταν καθορισμένα οὔτε ἀνεξάρτητα, κι ἐνίσχυαν τὴν προφορικὴ παράδοση καὶ μ' αὐτὴν ἦταν ἀνάγκη νὰ συμπληρώνονται, ἐξελιχθῆκαν σὲ ἀνεξάρτητα κι αὐθυπόστατα φθογγόσημα, ἄσχετα πᾶ μὲ τὴ μνήμη καὶ τὴν προφορικὴ παράδοση. Κι ἐνῶ στὴν ἀρχὴ ἡ μουσικὴ γραφὴ καθόριζε μόνο τὰ κύρια καὶ τὰ βασικὰ στοιχεῖα τῆς ἀκολουθίας τῶν ἤχων

καὶ τὸ ρυθμὸν, ἄρχισε κατόπι νὰ προσδιορίζῃ καὶ τὴν ἀγωγὴν καὶ τὴν δυναμικὴν ἀξίαν τῶν ἤχων, καθὼς καὶ μὲ ποιὸ τρόπο θὰ ἔπρεπε νὰ ἐκτελεσθοῦν. Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ τὴ διαμόρφωσιν ὅλων αὐτῶν τῶν στοιχείων τὴν ἀναλαμβάναν ὅλο καὶ περισσότερο οἱ συνθέται. Ἡ συμμετοχὴ τοῦ συνθέτου στὴν ἀντήχησιν τῆς μουσικῆς, στὴν ἡχητικὴ πραγματοποίησίν της, δυνάμωνε ὅλο καὶ περισσότερο, ἐνῶ ἡ συμβολὴ τοῦ ἐκτελεστοῦ μουσικοῦ ὅλο καὶ περιορίζονταν, ὥσπου αὐτὸς ἔγινε καθαρὰ ἐρμηνευτής, μὲ τὸ καθήκον «νὰ ὑπηρετήσῃ τὸ ἔργο, ποῦ μᾶς ἔχει παραδοθῇ». Μόνο ἡ μουσικὴ τῆς δυτικῆς Εὐρώπης ἐπέτυχεν νὰ τελειοποιήσῃ μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ τὴ γραφὴν, καὶ μ' αὐτὴ νὰ φθάσῃ σὲ ὑπόδειγμα γραφῆς, στὸ ἀπόλυτα καθορισμένο, στὴν κυριαρχία τοῦ μὲ μουσικὴ σημειογραφία γραμμένου ἔργου. Καὶ τώρα στὸν αἰῶνα μας, οἱ ἡχητικοὶ δίσκοι, κι ἄλλοι νεώτεροι τρόποι, ποῦ μ' αὐτοὺς σημειώνεται καὶ καθηλώνεται ἡ μουσικὴ, ἔγιναν τὸ ἐπίκεντρο. Ὁριμάζουν τώρα νέες μορφές, ποῦ μ' αὐτὲς πραγματοποιεῖται ἡ μουσικὴ στὸν τεχνικὸ βιομηχανικὸ πολιτισμό, αὐτὲς προσδιορίζουν τὴν ὑπόστασίν της, καὶ τὴν κάνουν νὰ διακρίνεται ἀπὸ τὴ μουσικὴ ὅλων τῶν ἄλλων προηγούμενων πολιτισμῶν.

Τὰ παραδείγματα σὲ μουσικὴ γραφὴν, καθὼς κι οἱ εἰκόνες ποῦ παραθέτουμε στὸ τέλος τοῦ βιβλίου, ἔχουν σκοπὸ νὰ βοηθήσουν τὸ μελετητὴ ν' ἀντιληφθῇ σαφέστερα τίς συναρτήσεις καὶ τίς διαφορές, καὶ ξεχωριστὰ τίς ἀντιθέσεις ἀνάμεσα στὶς διάφορες ἐποχές, ὅσο βέβαια μπορεῖ νὰ ἐπιτευχθῇ αὐτὸ στὴν περιορισμένη ἔκτασιν τοῦ βιβλίου. Τὴ βιβλιογραφικὴ ἐπισκόπησιν ποῦ παραθέτουμε, τὴν περιορίσαμε στὰ νεώτερα ἰδιαίτερα συγγράμματα, ὅχι μόνο γιατί μᾶς τὸ ἐπιβάλλει ἡ περιορισμένη ἔκτασιν τοῦ βιβλίου, παρὰ γιατί θέλουμε νὰ προσδώσουμε ἰδιαίτερη θέσιν σ' ὅ,τι πραγματοποίησε ἡ σύγχρονη γνῶσιν, κι ἡ σύγχρονη γενικὰ προσπάθεια στὴν ἔρευνα. Οἱ περισσότερες ἀπὸ τίς ἐργασίες ποῦ ἀναφέρονται ἔχουν δημοσιευθῇ τὰ τελευταῖα χρόνια, μερικὲς στὴν τέταρτη δεκαετία στὸν αἰῶνα μας, καὶ λίγες ἀκόμα στὴν τρίτη δεκαετία.

II. Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΟΥΣ ΜΕΓΑΛΟΥΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥΣ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΣΤΗΝ ΑΝΑΤΟΛΗ

3. Η ΙΟΥΔΑΪΚΗ ΚΑΙ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ. Η ΠΟΡΕΙΑ ΓΙΑ ΤΗ ΛΥΤΡΩΣΗ ΑΠΟ ΤΟ ΑΙΣΘΗΣΙΑΚΟ ΚΑΙ ΤΗ ΣΤΡΟΦΗ ΠΡΟΣ ΤΟΝ ΕΣΩΤΕΡΙΚΟ ΚΟΣΜΟ ΤΟΥ ΑΝΘΡΩΠΟΥ

Σάν ένας έκθετος βράχος ξεείχε ως σήμερα στο πεδίο της μουσικής ιστορίας τὸ Γρηγοριανὸ ᾄσμα, πὺ ἐξακολουθεῖ ν' ἀποτελῇ τὸ βασικὸ ἀπόθεμα, ἀπ' ὅπου ἡ Καθολικὴ Ἐκκλησία ἀντλεῖ τὴ λειτουργικὴ μουσικὴ της. Σάν σύ-
νολο ἔχει καθορισθῇ βέβαια στὴ μεσαιωνικὴ ἐποχὴ, ὅπως ὅμως ἔχει πιά ἐξα-
κριβωθῇ, ἓνα μέρος ἀπὸ τὰ στοιχεῖα του, καθὼς κι ἀπὸ τοὺς μελωδικοὺς τύ-
πους του, ὑποχωρεῖ ὡς τὴν ἀρχαιότατη χριστιανικὴ ἐποχὴ, κι οἱ ρίζες του
βυθίζονται καὶ σὲ παλαιότερες ἀκόμα ἐποχές. Μποροῦμε νὰ τίς ἀναζητήσου-
με στὴν ἰουδαϊκὴ Λειτουργία, κι ἀπ' ἐκεῖ πιὸ πέρα, στίς λειτουργίες πὺ εἴ-
χαν καθιερώσει μεγάλοι πολιτισμοὶ καὶ παλαιότερες μεγάλες θρησκείες. Αὐ-
τές, σ' ὀρισμένες μορφές τῶν προσευχῶν τους, καὶ στὸν τρόπο πὺ προσεύ-
χονταν οἱ πιστοὶ τους, θυμίζουν τὸν καθολικὸ μεσαίωνα. Τὰ κείμενα στὸ
Γρηγοριανὸ ᾄσμα εἶναι οἱ βιβλικοὶ ψαλμοί, κι αὐτοὶ προσδιορίζουν τὸ σχε-
διάγραμμά του καὶ τὸν ρυθμὸ του. Κι οἱ βιβλικοὶ ὅμως ψαλμοί, μὲ τὴ μορ-
φή τους, συγγενεοῦν μὲ τοὺς ὕμνους τῶν Σουμερίων καὶ τῶν Φοινίκων.

Πέρα ὅμως ἀπὸ τίς ὁμοιότητες αὐτές, τὸ Γρηγοριανὸ ᾄσμα οὐσιαστικὰ
κι ὁλοκάθαρα διακρίνεται καὶ ξεχωρίζει ἀπὸ κάθε ἀρχαϊκὴ μουσικὴ λατρείας,
γιατὶ ἀποκλείει τὰ μουσικὰ ὄργανα καὶ τοὺς χοροὺς λατρείας, κι ἀκόμα πε-
ρισσότερο, γιατί ψάλλεται χωρὶς ν' ἀποδίδῃ χαρακτηριστικὴ διάκριση στὸ
ρυθμό, κι ἰδιαίτερα χωρὶς νὰ ἐπιδέχεται παλλόμενο ρυθμό. Ὅλες αὐτές οἱ
διαφορές, καθὼς καὶ ἄλλες ἀκόμα, ὀφείλονται σ' ὀρισμένα γεγονότα. Ἐνα
μέρος ἀπ' αὐτὰ τὰ διαπιστώνουμε στὸν ἴδιο τὸν Μεσαίωνα, (λ.χ. ὁ πεζὸς λό-
γος χάνει πιά τὸν ἀρχαῖο ρυθμὸ του), ἓνα ὅμως μέρος ἀπαντᾷ καὶ πάλι στὴν
ἀρχαία ἀκόμα ἰουδαϊκὴ καὶ χριστιανικὴ ἐποχὴ. Ἡ μεταβολὴ ἐκεῖνη, πὺ
χαρακτηρίζεται τὴ δευτέρη περίοδο τοῦ ἀρχαίου κόσμου, ὅποτε γεννήθηκε ἡ
φιλοσοφία κι ἡ πρώτη ἐπιστήμη, δημιούργησε μαζί καὶ νέες θρησκευτικὲς
δυνάμεις. Τὴν ὥρα πὺ στὴν Ἑλλάδα ἰδιαίτερα, καὶ στὴν Κίνα, ἀποκοτοῦσε
τὴν ὑπόστασή της ἡ μιὰ πλευρὰ τῆς ἀλλαγῆς, πὺ ὀδήγησε στὴ φιλοσοφία,

στη θεωρία για τὸ ἦθος, κι ἀκόμα στὴ θεωρία τῆς μουσικῆς καὶ στὴ μουσικὴ γραφὴ, στὴν περιοχὴ τῆς θρησκευτικῆς ἀλλαγῆς ξεχωρίζει ὁ Ἰουδαϊσμός, καὶ μ' αὐτὸν συνέχεται ὁ Χριστιανισμός καὶ ἀργότερα ὁ Ἰσλαμισμός. Στὸν Ἰουδαϊσμό ὁ Θεός, μὲ τὸν πιὸ κατηγορηματικὸ κι ὀριστικὸ τρόπο κι ἀκόμα μὲ τὸν πιὸ σημαντικὸ καὶ πλούσιο σὲ συνέπειες, ὀρίζεται μιὰ καὶ μόνη ὑπόσταση ὑπεραισθησιακὴ, πνευματικὴ. Ἡ μορφή του δὲν παριστάνεται πιά σὰν ζῶο ἢ σὰν πέτρα ἢ καὶ σὰν ἄνθρωπος, κι ὁμοῦς τὸν αἰσθάνονταν σὰν ἓνα πρόσωπο, ποὺ πρέπει νὰ τὸ λατρεύουμε, καὶ σὰν πατέρα μας ὀφείλουμε νὰ τὸν παρακαλοῦμε καὶ νὰ τὸν ἀγαποῦμε. Μὲ αὐστηρὴ ἀντίθεση πρὸς τὶς εἰδωλολατρικὲς θρησκείες, ἡ λατρεία πολλῶν θεῶν καθὼς κι ἡ ἀπεικόνισή τους ἀποκλείσθηκε, ἢ μὲ νέες τάσεις τοῦ Χριστιανισμοῦ, ποὺ τελικὰ κατόρθωσαν νὰ ἐπικρατήσουν, ἡ ἀπεικόνιση τροποποιήθηκε σὲ μεγάλο βαθμό. Τὸ λειτουργικὸ ἄσμα ὁμοῦς ἔπαυσε πιά νὰ εἶναι αἰσθησιακό, καί, σὰν προσευχὴ πρὸς τὸν ἓνα προσωπικὸ Θεό, ἔγινε ἐσωτερικὰ ψυχικὸ κι ἀπέκτησε οὐσία πνευματικὴ. Οἱ ἀτυχίες τοῦ Ἰουδαϊκοῦ λαοῦ, ἡ καταστροφὴ τοῦ Ναοῦ, ἡ αἰχμαλωσία στὴ Βαβυλώνα, κι ἔπειτα ἡ διασπορὰ ποὺ ἐπακολούθησε, ἀνάγκασαν τὸν Ἰουδαϊκὸ λαὸ νὰ ἐγκαταλείψῃ τὴν μὲ πλούσιο ὥς τότε ἤχο μουσικὴ τῆς λατρείας του.

Κι αὐτὸ ἀπετέλεσε βέβαια κατόπι τὸ κύριο χαρακτηριστικὸ στὴν ἐξέλιξη ποὺ ἐπακολούθησε. Πολλὰ ἀπὸ τὰ συστατικὰ στοιχεῖα στὴ νέα ἐξέλιξη μόνο προσωρινὰ Ἰσχυσαν, ἄλλα ὁμοῦς παρέμειναν μόνιμα πιά. Καθὼς καὶ στὸν Μεσαίωνα, καὶ στὴ νεώτερη ἐποχὴ, διάφορες τάσεις ἐπέδρασαν τώρα, ἄλλοτε παράλληλα ἢ μιὰ πρὸς τὴν ἄλλη κι ἄλλοτε σ' ἀντίθεση, κι ἐπέτυχαν διάφορους βαθμοὺς καὶ τύπους στὴν ἀποπνευματοποίηση τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς: ἀπὸ τὴ σύνδεση μὲ εἰδωλολατρικοὺς τύπους, ὥς τὴν ἐκλογὴ καὶ τὸν ἐξαγνισμό ὀρισμένων στοιχείων ἀπὸ τὴν παλαιὰ κληρονομία, κι ἀκόμα ὥς τὴ ριζικὴ ἐπικράτηση ἀντιλήψεων, ποὺ κυριαρχοῦσαν στὸν ἀσκητικὸ βίο. Στὸν ὅλο αὐτὸ κύκλο παραλήφθηκαν καὶ διάφορα θέματα ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴ καὶ τὴν ἑλληνιστικὴ ἀρχαιότητα, παραδόσεις ποὺ παρέμεναν εὐχάριστες στίς αἰσθήσεις, καὶ πνευματικὲς ἐκδηλώσεις μὲ ἐχθρικὴ διάθεση πρὸς τὶς αἰσθήσεις. Τέλος καὶ ἀντίθετα πολλὲς φορὲς θέματα συνδυάσθηκαν σὲ νέες συνθέσεις κι ἀπὸ τὴν Ἐκκλησία τὴν ἴδια σὰν σύνολο, κι ἀπὸ τοὺς πνευματικοὺς ἀντιπροσώπους της, ἰδιαίτερα ἀπὸ τὸν Αὐγουστῖνο.

Τὸ κύριο αὐτὸ χαρακτηριστικὸ, ἡ προσπάθεια ν' ἀπαλλαγῇ ἡ μουσικὴ ἀπὸ τὸν αἰσθησιασμό, πλήττει ὅλα τὰ στοιχεῖα τῆς μουσικῆς. Μὲ τὴ θέληση ν' ἀποπνευματοποιηθῇ τὸ κάθε τι στὴ μουσικὴ, ὅλα τὰ στοιχεῖα ποὺ ἀποτελοῦν τὴ σάρκα τοῦ τραγουδιοῦ καὶ τοῦ ἤχου θεωρήθηκαν ἀμφισβητήσιμα. Τὰ ὄργανα ἀρχικά, εἶχαν βέβαια ὥς τώρα πολὺ λίγη θέση καὶ σημασία στὴ μουσικὴ τῆς ἐκκλησίας, ἰδιαίτερα οἱ σάλπιγγες καὶ τὰ ἄλλα πνευστὰ ὄργανα

να συνόδευαν μόνο τους ύμνους της λατρείας, όπως κι ο Ιουδαϊκός κίννορ, όργανο με πολλές χορδές. "Όταν όμως στά εγκαίνια του Ναού έκατοντάδες ψαλλαν μαζί κι επαιζαν, «κι ήταν σαν ένας νά σάλπιζε και νά ψαλλε», «τότε τὸ μεγαλεῖο τοῦ Κυρίου γέμιζε τὸν Οἶκο τοῦ Θεοῦ». Ἀντίθετα τώρα ἡ συναγωγή τῶν πρώτων χρόνων, καθὼς κι ἀργότερα, περιορίσθηκε μόνο στὸ λειτουργικὸ ἄσμα, χωρὶς τὴ συνοδεία ὀργάνων. "Όταν ἀκολούθησε ἡ καταστροφή καὶ τοῦ δεύτερου Ναοῦ, τότε ἡ ἀποχὴ αὐτὴ καθιερώθηκε σαν ἔθνικὸ καὶ θρησκευτικὸ πένθος, ὁπότε χωρὶς ἄλλο καὶ ἄλλα στοιχεῖα τῆς μουσικῆς τῆς λατρείας ἀπαγορεύθηκαν. Κι ὁ Χριστιανισμός, στὰ πρώτα χρόνια, ἀπέκλεισε τὰ ὄργανα ἀπὸ τὴ Θεία Λειτουργία, κι ἡ ὁρθόδοξη Ἐκκλησία διαφύλαξε τὴν ἀπαγόρευση ὡς σήμερα, ἐνῶ ἡ δυτικὴ Ἐκκλησία παραδέχθηκε ἀργότερα στὴ Λειτουργία τὸ ἐκκλησιαστικὸ ὄργανο, κι ἀργότερα καὶ ἄλλα μουσικὰ ὄργανα. Ἄν γενικὰ ἔπρεπε νὰ ἐπιτρέπεται στοὺς χριστιανοὺς νὰ παίζουν μουσικὰ ὄργανα σὲ διάφορες ἄλλες περιστάσεις τῆς ζωῆς τους, οἱ σχετικὲς ἀντιλήψεις δὲν συμφωνοῦσαν μεταξύ τους. Ὁ Κλήμης τῆς Ἀλεξανδρείας δὲν ἐνέκρινε τὴ σύριγγα καὶ τὸν αὐλό, γιατί τὰ ὄργανα αὐτὰ ταιριάζουν στὰ ζῶα καὶ ὄχι στοὺς ἀνθρώπους, ἢ στοὺς ἀνθρώπους ποὺ εἶναι παράλογοι. Ἄλλα όμως ὄργανα τὰ ἐπέτρεπε: «Ἄν θέλῃς νὰ τραγουδήσῃς με συνοδεία κιθάρας ἢ λύρας», γράφει, «τότε δὲν θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ σὲ κατακρίνῃ, γιατί με τὸν τρόπο αὐτὸ μιμεῖσαι μόνο τὸν δίκαιο κι ἀγαπημένο τοῦ Θεοῦ βασιλέα τῶν Ἑβραίων».

Στὴν προσπάθεια ν' ἀπαλλαγῇ τὸ ἄσμα τῆς λατρείας ἀπὸ ἐντατικὴ ἐξωτερίκευση ἀνήκει κι ἡ ἀπαγόρευση τοῦ χοροῦ τῆς λατρείας, ποὺ ἄλλοτε τὸν εἶχαν μεταχειρισθῇ ὄχι μόνο σαν κυκλικὸ χορὸ γύρω σ' ἓνα θεὸ με τὴ μορφὴ ζώου, λ.χ. τοῦ χρυσοῦ μόσχου, παρὰ καὶ σαν χορὸ τοῦ Δαβὶδ μπροστὰ στὸ κενοτάφιο, στὸ βωμό, σαν παράσταση τοῦ θριαμβευτικοῦ ὕμνου ἀφοῦ πέρασαν τὴν Ἐρυθρὰ θάλασσα, καὶ σὲ ἄλλες περιστάσεις. Μὲ τὸν παραμερισμὸ τοῦ χοροῦ ἀπὸ τὴ λατρεία σχετίζεται καὶ τὸ γεγονὸς, πὼς ἡ ἑβραϊκὴ ἐκκλησιαστικὴ ποίηση ἐξελίχθηκε σὲ καθαρὸ πεζὸ λόγο, ἐνῶ πρὶν ἀποτελοῦνταν ἀπὸ ρυθμικὰ διαμορφωμένους στίχους.

Ἄλλα εἰδικὰ χαρακτηριστικὰ στοιχεῖα στὴν ἐξέλιξη ὑπῆρξαν ὁ περιορισμὸς στὴν αὐστηρὴ μονοφωνία, ποὺ στὸν χριστιανισμὸ θεωρήθηκε σύμβολο τῆς ὁμογνωμοσύνης, τῆς ὁμοφωνίας (unanimitas), καθὼς κι ὁ αὐστηρὸς ἀποκλεισμὸς τῆς γυναίκας ἀπὸ τὸ λειτουργικὸ ἄσμα στὴν ἑκκλησία. Γιὰ τὰ ἰδιαίτερα μαθήματα τραγουδιοῦ στὸ σπῖτι, ὁ Ἰερώνυμος συνιστοῦσε νὰ μὴ προτιμήσουν γιὰ διδασκάλισσα καμμιά ὥραία τραγουδίστρια με γυμνασμένη φωνή, παρὰ μιὰ σοβαρὴ ἀνύπαντρη σὲ προχωρημένη ἡλικία, ποὺ θὰ ἔπρεπε νὰ διδάξῃ στὴ μαθήτρια νὰ τραγουδᾷ τίς προσευχὰς ἀπὸ τὸ προσευχητάριο. «Πρέπει νὰ προτιμοῦν παιδαγωγό», γράφει, «ὄχι στολισμένη κι

ώραία, πού με γλυκειά φωνή θά τραγουδᾷ γλυκὰ τραγούδια, παρὰ γρηά, ὠ-
χρή, κακοντυμένη καὶ κατσουφιασμένη. Νὰ διαλέγουν... ἀνύπαντρη σὲ με-
γάλη ἡλικία, πού θά τῆς διδάξῃ καὶ θά τῇ συνηθίσῃ νὰ προστρέχῃ τῇ νύχτα
στοὺς λόγους καὶ στοὺς ψαλμούς, τὸ πρωῒ νὰ ψάλλῃ ὕμνους, καὶ τὴν τρίτη,
ἕκτη, καὶ ἐνάτη ὥρα νὰ στέκεται στὴ γραμμὴ σὰν πολεμίστρια τοῦ Χριστοῦ».

Τελικὰ ὅμως καὶ τὸ λειτουργικὸ ἄσμα τὸ ἴδιο ἄρχισε ν' ἀμφισβητῆται.
Βέβαια ἡ συναγωγὴ κι ἡ καθολικὴ Ἐκκλησία διατήρησαν στὴ Θεία Λει-
τουργία τὸ λειτουργικὸ ἄσμα, πού εἶχε ἐπικρατήσῃ, - (στὴ θέση του ἡ εὐ-
αγγελικὴ Ἐκκλησία ἐναλλάσσει τὸν ἐκφωνούμενο λόγο με τὸ κοινὸ ἄσμα
ὅλων τῶν πιστῶν) - ὅμως τὸν κανόνα, νὰ ψάλλουν μ' ἐσωτερικότητα (*intus
canere*) ἢ με τὴν καρδιά κι ὄχι με τὸ στόμα (*corde, non ore*), μερικοὶ τὸν ἐρ-
μήνευσαν, πὼς ὑποδεικνύει κάτι σὰν ἓνα ὀλότελα ἄφωνο, βουβὸ ἄσμα. Ἄλ-
λοι πίστευαν, πὼς μόνο ὁ ἰδιαίτερος τόνος στὴν ἀνάγνωση κι ὁ ἐκφωνητι-
κὸς τρόπος στὴν ψαλμωδία ἀνταποκρίνεται στὸ πνεῦμα καὶ στὴ λέξη τῆς
Ἐκκλησίας, ἐνῶ κάθε μελωδικὰ καὶ μουσικὰ ὁλοκληρωμένο ἄσμα σημαίνει
ἀπομάκρυνση ἀπὸ τὴν αὐστηρὴ ἔννοια, τὴν αὐστηρὴ ἰδέα τῆς θρησκείας.
Τὸν τέταρτο αἰῶνα, σὲ μιὰ διδακτικὴ συνομιλία, κάποιος μαθητευόμενος
τοῦ γηραιοῦ ἡγουμένου Πάμπο παραπονιέται, πὼς θαύμασε στὴν Ἀλεξάν-
δρεια, στὴ μεγάλη πόλῃ, τίς χορωδίες στὴν ἐκκλησία, καὶ πὼς εἶναι πολὺ
λυπημένος, πού κι οἱ μοναχοὶ στὴν ἔρημο δὲν τραγουδοῦν κανόνες καὶ τρο-
πάρια. Τότε ὁ γηραιὸς ἡγούμενος τοῦ λέει: «Ἀλλοίμονο σὲ μᾶς, παιδί μου,
πού ἤλθαν ἡμέρες, ὅποτε οἱ μοναχοὶ ἐγκαταλείπουν τὴ στέρεα καὶ δυνατὴ
τροφή, πού μᾶς παρέχει τὸ Ἅγιο Πνεῦμα, κι ἐπιδίδονται σὲ λυρικά τραγού-
δια καὶ στὴν τέχνη τοῦ ἤχου... Οἱ μοναχοὶ ὅμως δὲν ἀποσύρθηκαν σ' αὐτὴ
τὴν ἔρημο, γιὰ νὰ ἐμφανίζονται ὑπεροπτικοὶ μπρὸς τὸ Θεό, νὰ ψάλλουν με-
λωδίες, νὰ τραγουδοῦν ρυθμικὰ καὶ με μουσικὴ τέχνη, νὰ κτυποῦν τὰ χέρια
τους, καὶ νὰ κινοῦν τὰ πόδια τους σὲ βηματισμούς χοροῦ. Ὁχι, ὀφείλουμε
μὲ φόβο καὶ μὲ τρόμο, μὲ δάκρυα καὶ μὲ στεναγμούς, εὐσεβεῖς καὶ μετανοη-
μένοι, μὲ φωνὴ γεμάτη μετριοπάθεια καὶ ταπεινοφροσύνη νὰ προφέρουμε
τίς προσευχὲς μας στὸ Θεό». Μιὰ παρόμοια ριζικὴ διαφωνία, ὄχι ὅμως ἀνά-
μεσα σὲ δυὸ πρόσωπα, παρὰ μὲ τὸν ἴδιο τὸν ἑαυτὸ του, ἐκφράζει στίς «Ὁμο-
λογίες» του (Χ, 33) ὁ Αὐγουστίνος. Κάποτε εὐχεται, ὅλη αὐτὴ ἡ ὥραία μελω-
δικότητα ν' ἀπαγορευθῇ στὴν ἐκκλησία· σκέπτεται ὅμως πάλι πόσο ἡ μελω-
δία τὸν συγκινοῦσε ψυχικὰ καὶ τὸν συντάραζε, καὶ μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ συν-
τελοῦσε τὸ περιεχόμενο τῶν προσευχῶν νὰ ἐπιδρᾷ ὅλο καὶ πιὸ ἐμφαντικὰ
στὸν ψυχικὸ κόσμον του.

Ο ΝΑΟΣ ΚΑΙ Η ΣΥΝΑΓΩΓΗ

Είναι χαρακτηριστικό πόσο πολύ περισσότερες είναι οι μαρτυρίες για τη μουσική στην Παλαιά Διαθήκη και πόσο λιγότερες στη Νέα. Οι μαρτυρίες αυτές συμπληρώνονται με πλούσιες παραδόσεις για τὸ ἀρχαῖο λειτουργικὸ ἄσμα τῆς συναγωγῆς, κι ἀνάμεσά τους ξεχωρίζουν ὅσες προέρχονται ἀπὸ τὴν Ἰεμένη, τὴν Περσία καὶ τὴν Μεσοποταμία, γιατί, χωρὶς ἄλλο, σὰ παλαιότερα στρώματά τους πρέπει νὰ ἔχη διασωθῇ μιὰ κοινὴ κληρονομία, πρὶν ἀπὸ τὴ βαβυλωνιακὴ ἐξορία. Οἱ παραδόσεις αὐτὲς ἔχουν συγκεντρωθῇ στὸ Φωνογραφικὸ Ἀρχεῖο τῆς Ἱερουσαλὴμ, καὶ παρέχουν δυνατότητες γιὰ γόνιμες συγκριτικὲς μελέτες καὶ ἔρευνες. Ἀποτελοῦν μιὰ ἐξαιρετικῆς σημασίας πηγὴ, τόσο γιὰ τὴν ἀρχαία ἰουδαϊκὴ μουσικὴ, ὅσο καὶ γιὰ τὶς πηγὲς καὶ τὶς πρῶτες ἀρχὲς τῆς χριστιανικῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς.

Οἱ μελωδίες, ποὺ περιλαμβάνονται στὸ Φωνογραφικὸ Ἀρχεῖο, μᾶς παρέχουν τὴ δυνατότητα ν' ἀντιληφθοῦμε τὸν ἀρχαῖο ρυθμὸ τοῦ πεζοῦ λόγου· διαφέρει τόσο ἀπὸ τὸν συνηθισμένο τρόπο, ποὺ μ' αὐτὸν ἐκτελοῦμε σήμερα τὸ Γρηγοριανὸ ἄσμα, ὅσο κι ἀπὸ τὸν μετρημένο κι ὁμοιόμορφα παλλόμενο ρυθμὸ. Οἱ μελωδίες ἀποτελοῦνται ἀπὸ τυπικὰ θέματα, ὅπου διαστήματα μὲ μικρὲς προεξοχές, βασικὰ σημεῖα, καὶ πτώσεις παρέχουν ὅλα μαζί μιὰ ρυθμικὴ μορφή. Βραχύτεροι καὶ μακρότεροι ἤχοι ἐναλλάσσονται, χωρὶς ὅμως νὰ διαμορφώνουν τόσο ἀκριβεῖς ἀριθμητικὲς σχέσεις, ὅπως περίπου ἡ ἐναλλαγὴ ἀπὸ ἡμισυ καὶ τέταρτο σ' ἓνα μέτρο τριῶν τετάρτων. Τραγουδοῦν μιὰ σειρὰ ἀπὸ βραχεῖς φθόγγους σὰν ἀπαρχὴ γιὰ νὰ φθάσουν σ' ἓνα μακρότερο ἤχο, ἢ ἐπαναλαμβάνουν ἓνα περιστρεφόμενο θέμα δυὸ καὶ τρεῖς φορές, καὶ μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ δυναμώνει ἡ μουσικὴ ἔνταση, ποὺ ὠθεῖ στὴ λύση. Τέτοιες μουσικὲς κινήσεις τῆς φωνῆς διαμορφώνουν τὸν δυναμικὸ ρυθμὸ τοῦ πεζοῦ λόγου στὶς λεπτομέρειες, κι ἡσχέση τους μεταξύ τους εἶναι ρυθμικὴ στὸ σύνολο. Ἡ διαδοχὴ τῶν ἰσχυρῶν θέσεων σὲ καθένα ἀπὸ τὰ δυὸ ἡμιστίχια τῆς ψαλμωδίας εἶναι ἐλεύθερη, ὄχι ὅμως καὶ ἄμορφη. Συχνὰ περιλαμβάνει κάθε ἡμιστίχιο δυὸ ἢ τρεῖς ἰσχυρὲς θέσεις, κι ἡ διαδοχὴ αὐτὴ, τὸ ἴδιο ὅπως κι ἡ διαδοχὴ τῶν ἰσχυρῶν θέσεων στὴ μείζονα πρόταση καὶ στὴν ἀπόδοση κάποιου ἔρρυθμου τραγουδιοῦ, τραγουδιέται κι ἀκούεται σὰν μορφή σὲ κίνηση.

Κι ἄλλα στοιχεῖα ἀκόμα ἀρχαϊκῶν μελωδιῶν λατρείας διακρίνονται παραστατικὰ στὶς μελωδίες αὐτές, ὅπως ἡ προσαρμογὴ πολλῶν κειμένων μὲ διαφορὸ ἀριθμὸ συλλαβῶν σὲ λίγους μελωδικοὺς τύπους, καὶ μαζί ἡ ἐλεύθερη τροποποίησις αὐτῶν τῶν μὲ πολλοὺς στίχους προτύπων, κι ἡ ἐναλλασσόμενη ταξινόμησις σὲ ὁμάδες μικρῶν ὁραίων φράσεων. Μὲ τὸν ἴδιο τρόπο τὸ ἀρχαῖο ἄσμα τῆς ἱεροτελεστίας στὴ συναγωγὴ διαφύλαξε διαφορὲς συνήθειες στὴν ἐκτέλεσις καὶ στὴν κατανομὴ τῶν ψαλμῶν ἀνάμεσα σ' ὅσους συν-

έπρατταν στην ιεροτελεστία, καθώς μᾶς παραδίδουν ἡ Βίβλος, τὸ Ταλμούδ, ὁ Φίλων, καὶ ἄλλες μαρτυρίες: ἐναλλάσσονταν καὶ μοιράζονταν οἱ ψαλμοὶ πότε στοὺς μονωδοὺς καὶ πότε σ' ἐκείνους ποὺ συνέπρατταν, Ἑλληλοῦϊα ἀκολουθοῦσαν ὕστερα ἀπὸ κάθε ἡμιστίχιο, ἔπειτα οἱ ψαλμοὶ ψάλλονταν πότε ἀπὸ τὸ ἓνα ἡμισυ τοῦ χοροῦ καὶ πότε ἀπὸ τὸ ἄλλο, καὶ τέλος ψαλμοὶ μὲ στίχους ποὺ ἐπαναλαμβάνονταν ἢ μὲ καταληκτικούς στίχους ψάλλονταν ἀπὸ τὴν ὁλότητα τῶν πιστῶν.

Ἡ μορφή τῶν ψαλμῶν συγγενεῦει μὲ τὴ μεσοποταμιακὴ καὶ τὴ φοινικικὴ ποίηση, καθὼς καὶ τὴν ποίηση τῆς Χαναάν, ποὺ δεῖγματά τους ἔχουν βρεθῇ ἀπὸ τὴν ἐποχὴ γύρω στὰ 1400 π.Χ., κι ἡ συγγένεια αὐτὴ ὑποδεικνύει, πὼς θὰ ὑπῆρχαν συναρτήσεις κι ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῆς μουσικῆς. Οἱ Ἑβραῖοι, στὸ διάστημα τῆς πολύχρονης καὶ πολυτάραχης ἱστορίας τους, μὲ τὶς τόσες ἐναλλαγές, παρέλαβαν πολλὰ στοιχεῖα πολιτισμοῦ ἀπὸ τοὺς γειτονικοὺς λαοὺς γύρω τους. Τὸν δέκατο τρίτο αἰῶνα π.Χ., τὴν ἐποχὴ ποὺ ἔζησαν σχεδὸν νομαδικὰ στὴ Χαναάν, ἀφοῦ ὑποδούλωσαν ἐκεῖ ἓνα πλούσιο πολιτισμὸ μὲ ὀργανωμένες πόλεις, κατόπι στὴ βαβυλωνιακὴ ἐξορία, ἀργότερα στὴν ἐλληνιστικὴ ἐποχὴ, ὅταν παρέλαβαν ἀπὸ τοὺς Ἑλληνας διάφορα ἐλληνικὰ μουσικὰ ὄργανα, κι ὁ Ἡρόδης ὁ μέγας μεταχειρίσθηκε Ἑλληνας μονωδοὺς. Μὲ τὴν ἀδιάκοπη ὁμως προσπάθειά τους νὰ ξεχωρίζουν καὶ νὰ διακρίνονται ὅλο καὶ περισσότερο ἀπὸ τὸν γύρω τους κόσμο, κι ἀκόμα νὰ ξεκαθαρίζουν τὶς ξένες ἐπιδράσεις, διαμορφώθηκε κι ἀναπτύχθηκε ἡ ἰσραηλιτικὴ ὑπόσταση μὲ τὸ μεγαλεῖο τῆς καὶ τὴν τραγικότητά της. Τὸ τραγούδι συνέβαλε κι αὐτὸ γιὰ νὰ διαπλάσουν τὸν θρησκευτικὸ κι ἐθνικὸ χαρακτήρα τους, καὶ μαζὶ ν' ἀποκτήσουν συνείδηση τῶν στοιχείων του. Τὰ θριαμβευτικὰ ᾄσματα τῆς Μιριάμ, τῆς Δεββώρα, τῆς Ἰουδιθ ἢ οἱ θρῆνοι τοῦ Δαβὶδ γιὰ τὸν Σαοὺλ καὶ τὸν Ἰωνάθαν ἀποτελοῦν χαρακτηριστικὰ δείγματα.

Ἡ μεταβολὴ τώρα στὴ νέα πνευματικότητα ἐμφανίζεται στὴ διαφορὰ ποὺ διακρίνει τοὺς παλαιοὺς ἀπὸ τοὺς νεώτερους προφῆτας. Οἱ παλαιοὶ εἶχαν πάντα μαζὶ τους μουσικὰ ὄργανα, κι ἐμπνέονταν ἀπὸ τὴ μουσικὴ, καὶ πολλὰς φορὲς μὲ τὴ μουσικὴ ἔφθαναν σ' ἔκσταση. Ἀντίθετα οἱ νεώτεροι, στὴν προσπάθειά τους νὰ συνεχίσουν τὸν ἀγῶνα τοῦ Μωϋσῆ ἐνάντια στὸν Ἀαρών, ἀγωνίζονταν γιὰ καθαρὴ πνευματικὴ πίστη πρὸς τὸ Θεό, κι ἀποπνευματοποίηση τῆς ιεροτελεστίας. Ἐτσι ὁ προφῆτης Ἡλίας χλευάζει τοὺς Φοίνικας ἱερεῖς, ποὺ μὲ τὰ ἀρχαῖκά ἔθιμά τους, καὶ τὰ μεγαλόφωνα ᾄσματά τους καὶ τὶς ἐπικλίσεις τους, ἀποτείνονταν στὸ Θεό, σάνα κι Ἐκεῖνος ἀκούει μὲ τὸν τρόπο ποὺ κι οἱ ἄνθρωποι ἀκούουν.

Καὶ στὴν περιοχὴ τῆς κοσμικῆς μουσικῆς, οἱ προφῆται, καθὼς κι οἱ διάδοχοί τους, ἐκφράσθηκαν μ' αὐστηρὰ κριτικὸ πνεῦμα, ὅπως λ.χ. ὁ Ἡσαΐας στιγματίζει τὰ πλούσια τότε συμπόσια μὲ μουσικὴ, ὅπου μετεῖχαν πολλὰ ὀρ-

γανα. Ἡ αὐστηρή ὁμως αὐτὴ κριτικὴ τῆς μουσικῆς τῶν πόλεων δὲν σήμαινε διόλου, πῶς οἱ ἐπικριταὶ συμπαθοῦσαν τυχὸν ὅ,τι ὁ ἀρχαῖος λαὸς τῆς ὑπαίθρου πραγματοποιοῦσε στὴν περιοχὴ τῆς μουσικῆς. Στὴν παλαιότερη ἐποχὴ τοῦ Ἰσραήλ, χωρικοί, ποιμένες, κι ἰδιαίτερα γυναῖκες, μὲ τραγούδια χοροῦ ποὺ τὰ συνόδευαν μὲ μικρὰ χειροτύμπανα ἢ καὶ μὲ ἄλλα μεγάλα τύμπανα, ἀντιπροσώπευαν τὸ τραγούδι καὶ τὴ λαϊκὴ μουσικὴ στὸ σύνολό της. Ἡ νέα ἐξέλιξη ὁμως τώρα ἀπέβλεπε ν' ἀπαλλάξη τὴ διαδοχὴ τῶν ἐορτῶν, ποὺ ἐόρταζαν οἱ χωρικοὶ κάθε χρόνο, ἀπὸ τὴ σχέση τους μὲ τὶς ἀγροτικὲς ἐργασίες καὶ τὶς ἀγροτικὲς συνήθειες, καὶ νὰ ἐπιβάλλῃ στὴν ἰουδαϊκὴ ζωὴ τελετουργικὰ καθήκοντα κι ὑποχρεώσεις σχετικὲς μὲ τὴ θρησκεία. Ἦταν ὁμως αὐτὸ πολὺ πιὸ δύσκολο νὰ τὸ ἐπιτύχῃ καὶ νὰ τὸ ἐφαρμόσῃ στὴν ὑπαίθρο, παρὰ στὶς πόλεις. Ἐκεῖνος ποὺ μελετοῦσε τὴν Ἀγία Γραφὴ σχημάτιζε τὴ γνώμη, πῶς ὁ λαὸς «δὲν ξέρει τίποτε ἄλλο, παρὰ μόνο γιὰ τὰ κοπάδια του νὰ μιλά», καὶ σιγὰ - σιγὰ ἤλθε ἐποχὴ, ποὺ οἱ αὐστηροὶ Ἰουδαῖοι καὶ Χριστιανοὶ τὸν ἄθωο λαὸ τῆς ὑπαίθρου, τὸν ἀφοσιωμένο στὰ παλαιὰ ἔθιμα καὶ στὶς παλαιὲς συνήθειες, τὸν χαρακτήριζαν εἰδωολάτρη. Οἱ μεταρρυθμισταὶ ὁμως πολεμοῦσαν τὴ μουσικὴ ζωὴ τῶν πόλεων, ὅπου συνέπρατταν ἡ ἀφρόκρεμα κι ἡ πολυτέλεια ἀπὸ πολιτισμούς, ποὺ εἶχαν καλλιεργήσει τὸ ὄραϊο. Ἔστρεφαν τὶς ἐπιθέσεις τους σὲ αὐλικὲς μορφὲς τῆς ζωῆς (ὅπως στὴν περίπτωσι τῆς Σαλώμης) καὶ σ' εὐγενικὲς κι εἰδικευμένες μουσικὲς ἐκδηλώσεις σὲ κοσμοπολιτικὸ ἐπίπεδο, σύμφωνα μὲ τὸ πρότυπο τῶν μεγάλων πόλεων τῆς Συρίας, ὅπως ἡ Σιδῶν καὶ ἡ Τύρος. Κι ὁμως οἱ ἴδιοι ὑπῆρξαν, ὅπως κι οἱ χριστιανοὶ στὶς πρῶτες ἑκατονταετηρίδες, κάτοικοι πόλεων, κι ἀνῆκαν σὲ κοινωνικὲς τάξεις πόλεων.

Καὶ τὰ ἄτομα ἀκόμα κι οἱ αἱρέσεις, ποὺ ἀποσύρονταν στὴν ἔρημο, ὅπως ὁ Ἰωάννης ὁ βαπτιστὴς κι οἱ μαθηταὶ του ἢ ἡ συγγενικὴ πρὸς αὐτοὺς Κοινότητα Κούμραμ, ἦταν ὁλότελα ξένοι πρὸς τὸν πραγματικὸ λαὸ τῆς ὑπαίθρου. Ἐπειδὴ ὁμως ἀπομακρύνονταν ἀπὸ τὴν ἐπίσημη θρησκεία κι ἀπὸ τὴ μεγαλούπολη Ἱερουσαλήμ, τὴν ἄβη, ὅπως τὴ θεωροῦσαν, μὲ τὴν ἀπόφασή τους συντελοῦσαν νὰ ἐπισπευσθῇ ἡ ἀποκέντρωση, ποὺ ἄρχισε μὲ τὴν καταστροφὴ τοῦ δεύτερου Ναοῦ. Ἡ ἡχητικὰ περίφημη μουσικὴ τοῦ Ναοῦ, ἡ καθιερωμένη ἀπὸ τὸ μουσικὸ βασιλεῖα Δαβὶδ κι ἀπὸ τὸ διάδοχό του, τὸν Σολομώντα, ποὺ τόσο ἀγαποῦσε τὴ μεγαλοπρέπεια, ὑπῆρξε τὸ ἐπίκεντρο τῆς μουσικῆς τὴν ἐποχὴ τῆς μοναρχίας. Τώρα ὁμως, μὲ τὴν κατάργησι τῆς αἰσθησιακῆς μουσικῆς καὶ μὲ τὴν ἀπλοποίηση τῶν τελετουργικῶν ψαλμῶν στὴν ἱεροτελεστία, ἐξαφανίζονταν ἡ παλαιὰ περίφημη μουσικὴ τοῦ Ναοῦ, καὶ μαζὶ τὸ γεμάτο πραγματικὴ ὑψηλὴ ἔννοια καὶ συνειδησιὰ Κέντρο τῆς Ἱερουσαλήμ, γιὰ χάρη κάποιου φανταστικοῦ πνευματικοῦ ναοῦ καὶ τῆς μουσικῆς του. Τὸ ἀπλὸ καὶ λιτὸ ἄσμα στὴ συναγωγὴ καὶ στὴν οἰκογενειακὴ περιοχὴ

δὲν συνέχισε στὸ σύνολο τῆ μουσικῆ, ὅπως αὐτὴ εἶχε ἀναπτυχθῇ στὸν πραγματικὸ Ναό, παρὰ μόνο ἓνα βασικὸ στρώμα τῆς πολυποίκιλης ἐκείνης τέχνης, κι ἐξελίσσονταν πιά σύμφωνα μὲ τὸ νέο πνεῦμα. Τὴν ἐποχὴ τῆς μουσικῆς τοῦ μεγάλου Ἰσραηλιτικοῦ Ναοῦ ἀκολούθησε ἡ ἐποχὴ, ὅπου καθιερώθηκε τὸ νέο τελετουργικὸ ἄσμα τῆς συναγωγῆς, κι ἡ ἐποχὴ αὐτὴ ἄρχισε τὸν πρῶτο αἰῶνα μ.Χ..

ΟΙ ΡΙΖΕΣ ΚΙ ΟΙ ΠΡΩΤΕΣ ΑΡΧΕΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΣΜΟΥ

Ὁ Χριστιανισμὸς ὑπῆρξε ἀρχικὰ μιὰ κίνηση στὴν περιοχὴ τοῦ Ἰουδαϊσμοῦ. Ἔτσι ἡ χριστιανικὴ Θεία Λειτουργία καθὼς καὶ τὸ λειτουργικὸ ἄσμα προήλθε ἀπὸ τὴν Ἰουδαϊκὴν ἱεροτελεστίαν καὶ τὴ μουσικὴ τῆς, καὶ μάλιστα ὄχι ἀπὸ τὴν ὑψηλὴ τέχνη τοῦ Ναοῦ τῆς Ἱερουσαλὴμ καὶ τὴ δικὴ τῆς ἰδιορρυθμία, παρὰ ἀπὸ τὴν πράξη τῶν ἀρχάριων μεταρρυθμιστῶν, ὅπως τώρα μὲ διάφορες τροποποιήσεις, καὶ εἰδικὰ στὴν ἐπαρχία, συνηθίζονταν. Ἀπὸ τὴν Ἰουδαϊκὴν ἱεροτελεστίαν κατάγονταν, ἀνάμεσα σὲ ἄλλα, οἱ προσευχές, οἱ ψαλμοί, καὶ ἄλλοι βιβλικοὶ ὕμνοι, καθὼς καὶ μερικὲς τυπικὲς μορφές, ποὺ ψάλλονταν ἀπὸ τὸ σύνολο τῶν πιστῶν στὴν ἐκκλησία, ὅπως τὸ Ἀλληλούϊα, τὸ Ἀμήν, καὶ ὁ Τρισάγιος. Μὲ τὰ κείμενα καὶ τὶς τυπικὲς μορφές, οἱ χριστιανοὶ θὰ παρέλαβαν καὶ τὶς μελωδίες ποὺ τὰ συνόδευαν, κι οἱ μελωδίες αὐτές, μὲ τὴ μετάδοσή τους ἀπὸ κοινότητα σὲ κοινότητα, θὰ μεταφέρθηκαν ἔξω ἀπὸ τὴν Παλαιστίνη, τὸ λιγώτερο οἱ μὴ συνδυσασμένες ἄμεσα μὲ τὴν περιοχὴ, ποὺ μὲ τὴν ἀρχέτυπη ἀπλότητά τους εἶχαν ἤδη διαδοθῇ παντοῦ ἢ μπορούσαν νὰ διαδοθοῦν παντοῦ. Εἶναι βέβαιο, πὼς στὴν περιοχὴ τῆς Μεσογείου ὑπῆρχαν τέτοιοι ἀπλοὶ τύποι μελωδιῶν, καὶ τὴν πληροφορία μᾶς παρέχει κατηγορηματικὰ ὁ Ἡρόδοτος. Οἱ Α. Ζ. Ἰντελζον — (Α. Ζ. Idelsohn), Ἐρικ Βέρνερ — (Eric Werner) καὶ ἄλλοι εἰδικοὶ βεβαίωσαν, πὼς ἀνάμεσα στὰ γρηγοριανὰ, ἀρμενικὰ, καὶ ἄλλα χριστιανικὰ λειτουργικὰ ἄσματα καθὼς καὶ στὰ ἄσματα τῆς συναγωγῆς ὑπάρχουν μελωδικοὶ ταυτισμοί. Χωρὶς ἄλλο μὲ τὰ ἱερὰ κείμενα οἱ χριστιανοὶ θὰ παρέλαβαν καὶ θὰ διαφύλαξαν καὶ συμπλέγματα ἀπὸ διάφορους μελωδικοὺς τύπους, καθὼς καὶ στοιχεῖα ποὺ χαρακτηρίζουν τὸ ὕφος, κι ἰδιαίτερα κανόνες ψαλμωδίας κι ὁδηγίες, πὼς θὰ ἔπρεπε νὰ ἐκφωνηθοῦν τὰ κείμενα.

Πρὶν ὅμως ἡ Ἐκκλησία ἀποκτήσῃ ἰσχὴ ὑπερεθνικὴ κι ἐπιβάλλῃ ὁρισμένες μελωδίες γενικὰ ὑποχρεωτικές, ἦταν δυνατό, καὶ θὰ ἔπρεπε, μὲ τὴν ἐξάπλωση τοῦ Χριστιανισμοῦ, νὰ μεταβάλλεται κι ὁ ἀρχικὸς αὐτὸς θησαυρὸς τῶν μελωδιῶν. Θὰ ἦταν, χωρὶς ἄλλο, μὴ μεθοδικό, ἂν μὲ ἀμοιβαία σύγκριση πρὸς τὰ ἄσματα τῆς συναγωγῆς, θὰ βεβαιώναμε καὶ θὰ ὑπολογίζαμε τὴ συσχέτιση τῶν χριστιανικῶν μελωδιῶν μόνο μ' αὐτά. Θὰ ἦταν περισσότερο ὁρ-

θὸ νὰ προβοῦμε σὲ πολλαπλὲς συγκρίσεις πρὸς τὶς παραδόσεις δλων τῶν περιοχῶν, ὅπου ὁ Χριστιανισμὸς καθιερώθηκε. Μιὰ τέτοια ὁμῶς ἐργασία δὲν εἶναι διόλου εὐκόλη, γιατί δὲν διαθέτουμε ἄλλες γραπτὲς πηγές, παρὰ μόνο μερικὲς ἀρχαῖες ἑλληνικὲς μελωδίες. Μ' ὅλ' αὐτά, στὴν εἰδικὴ αὐτὴ περίπτω-ση, ἡ συγκριτικὴ ἔρευνα μὲ τὶς λαϊκὲς παραδόσεις παρέχει πολλὰς ἐλπίδες, ἰδιαίτερα γιατί τὸ λειτουργικὸ ἄσμα τοῦ Χριστιανισμοῦ, στὶς πρῶτες ἑκατον-ταετηρίδες, θὰ πρέπει νὰ στηρίζονταν σὲ λαϊκοὺς τύπους, καὶ ὅχι σὲ μελω-δικὲς μορφὲς ἔργων τέχνης. Ὅσο ἡ πολλαπλὴ συγκριτικὴ ἔρευνα τῶν μελω-διῶν στὴν περιοχὴ αὐτὴ δὲν θὰ ἔχη προοδεύσει, γενικὰ συμπεράσματα γιὰ τὴν πρώτη ἀρχὴ τῆς χριστιανικῆς κι ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς δὲν ἔχουν ἀποδεικτικὴ δύναμη.

Γιὰ τὴ σημαντικὴ συμβολὴ καὶ τοῦ ἑλληνισμοῦ στὴν ἀρχικὴ διαμόρ-φωση τῆς χριστιανικῆς ψαλμωδίας συνηγορεῖ τὸ γεγονὸς, πὼς ὁ Χριστιανι-σμὸς ἀρχικὰ διαδόθηκε στὶς μεγαλύτερες ἰδιαίτερα πόλεις, καὶ πὼς σ' αὐτές, ὅσες μάλιστα ἀποτελοῦσαν τὰ κέντρα τῶν ἱεραποστολῶν, ὅπως ἡ Ἀντιόχεια λ.χ., κυριαρχοῦσαν ὁ πολιτισμὸς τῆς ἑλληνιστικῆς ἐποχῆς κι ἡ ἑλληνικὴ γλῶσσα. Εἶναι φυσικὸ νὰ παρέλαβε ὁ Χριστιανισμὸς στοιχεῖα ἀπὸ τὶς λα-τρεῖς τῶν Μυστηρίων, κείμενα κι ἑλληνικὲς λέξεις, ὅπως τὸ Κύριε κι Εὐ-χαριστία, μορφὲς τέχνης, καὶ ἄλλα (βλ. τὶς εἰκόνες ἀριθ. 2-3). Ἐνα θρησκευ-τικὸ ἄσμα στὴν ἑλληνικὴ γλῶσσα καὶ μὲ σημειωμένη τὴ μελωδίαν ἔχει δια-σωθῇ σὲ πάπυρο τῆς Ὁξυρύνχου στὴν Αἴγυπτο. Ἀνήκει στὸν τρίτον αἰῶνα μ. Χ., κι ὁ στίχος, ὅπως ψάλλεται μὲ τὸ τελικὸ Ἀμήν (a h c' c' d' c' / h g a g) καὶ μὲ παραλλαγὲς ἐμφανίζεται στὸ ἀπόσπασμα αὐτὸ τέσσερες φορές, ἀντι-στοιχεῖ μ' ἓνα τύπο ἐπωδοῦ, ποῦ ἦταν τότε συνηθισμένος.

Ἀπαγορεύσεις τῆς Ἐκκλησίας καὶ κριτικὰ συγγράμματα τῆς ἐποχῆς κα-τακρίνουν τοὺς χριστιανούς, καὶ παραπονοῦνται πὼς ἐξακολουθοῦν ἀκόμα νὰ τραγουδοῦν εἰδωλολατρικὰ τραγούδια καὶ νὰ τὰ παρεμβάλλουν στὰ θρη-σκευτικὰ ἄσματα (λ.χ. ὁ Λέων ὁ IV ἀναφέρει «διαβολικὰ τραγούδια, ποῦ ὁ λαὸς συνηθίζει νὰ συνθέτῃ καὶ γιὰ τοὺς νεκρούς» — (carmina diabolica quae su- per mortuos vulgus facere solet)). Κι ὅχι μόνο τὰ τραγούδια τῶν πόλεων, πα-ρὰ καὶ τὰ τραγούδια τῆς ὑπαίθρου ἐπέδρασαν μὲ ὅλο καὶ περισσότερη δύνα-μη, κι ἀντίθετα τὸ λαϊκὸ τραγούδι τῆς περιοχῆς συμπληρώνονταν μὲ κείμε-να, ποῦ ἀνάγονταν τώρα σὲ χριστιανικὲς ἐννοιες. Γιὰ παράδειγμα θ' ἀναφέ-ρω τὸν «γιούμπιλου» — (Jubilus), ἀφοῦ ἤδη ἔκανα λόγο γι' αὐτὸν πρίν². Μὲ

2. Ὁ Βάλτερ Βιόρα ἀναφέρει πρίν, πὼς ἡ μορφή ποῦ λατινικὰ ὀνομάζεται «γιούμπι-λους», ἀνήκει χωρὶς ἄλλο στοὺς ἀρχαίους χρόνους τοῦ τραγουδιοῦ, καὶ στὴν ἀρχαία, χω-ρὶς ἢ μὲ ἐλάχιστες λέξεις, ἀναφώνηση. Συγγραφεῖς τῆς ἀρχαίας καθὼς καὶ τῆς πρώτης χρι-στιανικῆς ἐποχῆς τὴν ἀποδίδουν στὸ λαὸ τῆς ὑπαίθρου τῆς εἰδωλολατρικῆς ἐποχῆς. Ὁ Χιλάρριους - (Hilarius von Poitiers) τὸν χαρακτηρίζει «ὁ ποιμενικὸς κι ἀγροτικὸς γιούμ-

κανένα τρόπο δὲν πρέπει νὰ παραδεχθοῦμε, πὼς κατάγεται ἀποκλειστικὰ ἀπὸ τὴν Ἀνατολή, ὅπως ἄλλοτε πίστευσαν. Οἱ Πατέρες τῆς Ἐκκλησίας, ποὺ τὸν χαρακτηρίζουν τραγοῦδι χωρὶς κείμενο, ἀναφέρουν ἐπανειλημμένα γιὰ τὸ λαὸ τῆς ὑπαίθρου στὴν περιοχὴ τους, πὼς τραγουδοῦσε τὸ ἴδιο τραγοῦδι τὴν ὥρα τῆς ἐργασίας, τοῦ θερισμοῦ, ἢ τῆς βοσκῆς τῶν ζώων, καὶ παραδέχονταν τὴν προχριστιανικὴ σημασία γιὰ τὴ λέξη «γιούμπιλους», ὅπως τὴν ὄρισαν ὁ Σίξτους Πομπέγιους Φέστους — (Sixtus Pompejus Festus) κι ὁ Μάρκος Τερέντιους Βάρρο — (Marcus Terentius Varro) — («Jubilare est rustica voce inclamare» — (τὸ τραγοῦδι «γιούμπιλους» εἶναι ἀναβόηση μὲ φωνὴ ἀγρότου), «Ut quiritare urbanorum, sic jubulare rusticorum» — (ὅπως ὁ ὀλολυγμός κι ἡ ἐπὶ κληση εἶναι τῶν κατοίκων τῶν πόλεων, ἔτσι ὁ γιούμπιλους εἶναι τῶν κατοίκων τῆς ὑπαίθρου)). Ὅταν οἱ χωρικοὶ κι οἱ βοσκοὶ ἔγιναν χριστιανοί, τότε σ' ὀρισμένα τραγοῦδια τους προσέθεσαν χριστιανικὲς λέξεις, καὶ μὲ τὶς νέες αὐτὲς λέξεις τὰ ὀνόμασαν, ὅμως, χωρὶς ἄλλο, πολὺ σπάνια ἔμαθαν ξένες μελωδίες, γιὰ νὰ τὶς τραγουδοῦν ἔξω ἀπὸ τὴν ἐκκλησία. Ἐτσι ἐξηγεῖται λ.χ. ἡ πληροφορία, ποὺ μᾶς διασώζει ὁ Ἰερώνυμος, πὼς οἱ χωρικοὶ, ὅταν ὄργωναν, τραγουδοῦσαν Ἀλληλουῖα. Χωρὶς ἄλλο δὲν τραγουδοῦσαν τὴν ὥρα τῆς ἐργασίας ἀνατολικὲς μελωδίες, παρὰ κάποιον γιούμπιλους, ὅπως συνήθιζαν νὰ τὸν τραγουδοῦν τὴν ὥρα ποὺ ὄργωναν καὶ πρὶν γίνουν χριστιανοί, κι ὅπως διατηρήθηκε ὡς σήμερα ἀκόμα σὲ ἀπόκεντρες περιοχές. Δὲν τὸν τραγουδοῦσαν ὅμως πιά ἐπάνω σὲ συλλαβὲς ἀπὸ εἰδωλολατρικὸ κείμενο, παρὰ ἐπάνω στὴ λέξη Ἀλληλουῖα.

Ἐνῶ ὅμως πραγματοποιοῦνταν κι ἐξελίσσονταν ὅλες αὐτὲς οἱ παρεμβολὲς κι οἱ ἀντίκτυποι, στὸ κέντρο διαμορφώνονταν καὶ γονιμοποιοῦνταν τὰ ἰδιαίτερα σπέρματα τοῦ Εὐαγγελίου. Ὁ Παῦλος συνιστοῦσε στοὺς Κολοσσαεῖς νὰ καλλιεργοῦν ψαλμούς, ὕμνους, καὶ πνευματικὲς ᾠδές, (ὅσες, χωρὶς ἄλλο, σὲ μιὰ στιγμὴ ἀπὸ τὸ Ἅγιο Πνεῦμα χαρίζονταν κι αὐτοσχεδιάζονταν), γιὰ νὰ «ἐνοικῇ» μέσα τους ὁ λόγος τοῦ Χριστοῦ πλούσιος κι ὀλοκληρωμένος, καὶ νὰ τοὺς γίνεταί οἰκεῖος (Κολ. 3, 16). Ὅχι μόνο καθαρότητα παρὰ πληρότητα, ὄχι μόνο ὀρθότητα, παρὰ πρὶν ἀπ' ὅλα ἡ ἀγάπη ἀποτελεῖ τὴν οὐσία αὐτῆς τῆς χριστιανικῆς ᾠδῆς, ἡ ἀγάπη, «ὃ ἐστὶν σύνδεσμος τῆς τελειότητος». Χωρὶς τὴν ἀγάπη αὐτή, κι οἱ πιὸ καλοὶ ἱεροκήρυκες, κι οἱ καλύτεροί ψάλται εἶναι μόνο «χαλκὸς ἢ ἡλὼν ἢ κύμβαλον ἀλαλάζον». Ἐκεῖνοι ποὺ ἀγαποῦν μποροῦν νὰ ψάλουν, εἶπε ἀργότερα ὁ Αὐγουστίνος.

Μὲ τὴν ὀργάνωση καὶ στερέωση τοῦ Χριστιανισμοῦ στὴν πρώτη καθολικὴ ἀρχικὰ Ἐκκλησία, κι ἔπειτα στὴν κρατικὴ καὶ στὴν αὐτοκρατορικὴ Ἐκ-

πλους», κι ὁ Αὐγουστίνος ἐξηγεῖ: «τραγουδοῦν ἰδιαίτερα γιούμπιλους, ἐκεῖνοι ποὺ ἐργάζονται σ' ἀγροτικὲς ἐργασίες».

κλησία, από το αρχαίο χριστιανικό λειτουργικό άσμα εξελίχθηκε και γεννήθηκε ή «ἐκκλησιαστική μουσική». Όπως ό ιερείς τώρα με ιδιαίτερη πιά λειτουργική άμφίεση εμφανίζεται στην κοινότητα των πιστών, έτσι από τη λαϊκή μουσική διαφοροποιήθηκε κι απέκτησε την ύπόστασή της ή ἐκκλησιαστική μουσική. Με τον τρόπο αυτό απομακρύνθηκε απ' όλες τις πρώτες αρχές της, που είχε κοινές στα πρώτα βήματά της με το τελετουργικό άσμα της συναγωγής. Κι έπειδή εξελίχθηκε σε μιá ιερή τέχνη για μεγάλες κι άρχιερατικές Λειτουργίες, απέκτησε τελικά τá ίδια ουσιαστικά χαρακτηριστικά, που είχε κάποτε ή μουσική στο Ναό της Ίερουσαλήμ.

ΤΟ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΟ ΑΣΜΑ ΤΗΣ ΑΝΑΤΟΛΙΚΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΙΚΗ ΘΕΩΡΗΣΗ

Όταν ό Χριστιανισμός επέτυχε νά διαδοθῇ στην περιοχή της Μεσογείου, ή Άνατολή και ή Δύση ήταν ένωμένες με ισχυρές συναρτήσεις στην περιοχή του πολιτισμού, της γλώσσας και της πολιτείας. Η ένότητα όμως αυτή, στις έκατονταετηρίδες που έπακολούθησαν, διασπάσθηκε. Μερικοί βασικοί σταθμοί στη νέα εξέλιξη υπήρξαν ή διαμόρφωση κι ή ανάπτυξη της λατινικής γλώσσας της Έκκλησίας από τον δεύτερο αιώνα, ή διαίρεση της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας στα 395, ή επέκταση του Ίσλαμισμού από τον έβδομο αιώνα, ή στέψη του Καρόλου του Μεγάλου σε αυτοκράτορα στα 800, και το σχίσμα του 1054, όποτε διέκοψαν τις σχέσεις τους ή ρωμαϊκή Καθολική Έκκλησία κι ή Άνατολική Έκκλησία. Με την εξέλιξη του διαχωρισμού αυτού, διασπάσθηκε και ή ένότητα στη μουσική της Θείας Λειτουργίας.

Στη Δύση συνεχίσθηκε ή εξέλιξη, που όδήγησε στην ειδική διαμόρφωση της μουσικής τέχνης της δυτικής Εύρώπης. Στην Άνατολή, αφού ό Χριστιανισμός επέτυχε αρχικά νά επεκταθῇ προς την άσιατική περιοχή και στα βόρεια της Άφρικής, άναγκάσθηκε κατόπι νά περιορισθῇ, γιατί στις περιοχές αυτές κυριάρχησε ό Ίσλαμισμός. Αρχικά όμως, στη μεγάλη εποχή των συριακών ύμνων και της άκμης του Βυζαντίου, ή άνατολική Έκκλησία, και στην όργάνωση της Λειτουργίας και στη μουσική, ήταν σε πολλά σημεία άνωτερη από τη δυτική Έκκλησία και με την άνωτερότητα αυτή ισχυρά επέδρασε και στη λειτουργική μουσική στη Δύση. Έτσι ή έρευνα κι ή μελέτη της εποχής αυτής θά είχε πολλά νά μάς διδάξη και για την ιστορία της μουσικής της δυτικής Εύρώπης.

Τá προβλήματα της εποχής εκείνης ένέχουν σημασία και για ένα άλλο άκόμα λόγο· γιατί στην άνατολική Έκκλησία δημιουργήθηκε μεγαλύτερη ποικιλία ἐκκλησιαστικής μουσικής, με αυτοδύναμη άξία σε κάθε εκδήλω-

σή της, και με ανεξάρτητα χαρακτηριστικά στο μελωδικό πλούτο της. Ἐνῶς στη Δύση, ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Καρόλου τοῦ μεγάλου, τὸ Γρηγοριανὸ ᾄσμα καθιερώθηκε σὰν γενικὰ ὑποχρεωτικό, στὴν Ἀνατολὴ συνυπῆρξαν ὁ ἕνας κοντὰ στὸν ἄλλο διάφοροι θησαυροὶ μελωδιῶν μὲ πολὺ διαφορετικὰ χαρακτηριστικά. Μ' ὅλα λ.χ. ποὺ ἡ λειτουργικὴ μουσικὴ τῆς ρωσικῆς Ἐκκλησίας, καὶ στὰ κείμενα καὶ στὴν ὁρολογία της, κατάγεται ἀπὸ τὸ βυζαντινὸ ἐκκλησιαστικὸ ᾄσμα, ἐμφανίζει μιὰν ὅλως διόλου ἄλλη παράδοση στοὺς θησαυροὺς τῶν μελωδιῶν της.

Τὸ λειτουργικὸ τέλος ᾄσμα τῆς ἀνατολικῆς Ἐκκλησίας ἀποκτᾷ ιδιαίτερη σημασία γιὰ τὴν παγκόσμια ἱστορία τῆς μουσικῆς, ὄχι μόνο γιατί ἀποτελεῖ ἀνεκτίμητη πηγὴ γιὰ τὶς κοινὲς ρίζες καὶ τὶς πρώτες ἀρχὲς κάθε χριστιανικῆς μουσικῆς. Τὸ γεγονὸς πὺς δὲν ἀπαντᾷ μόνο σὲ ἀναξάντλητες γραπτὲς πηγές, ὅπως τὸ Γρηγοριανὸ ᾄσμα, παρὰ καὶ σὲ ζωντανὲς προφορικὲς παραδόσεις, ποὺ διατήρησαν στοιχεῖα ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς ἀρχαίας ἐποχῆς, ἐπιτείνει τὴ σημασία του. Προχριστιανικὰ στοιχεῖα παραμένουν ζωντανὰ στοὺς Κόπτας καὶ στοὺς Αἰθίοπας χριστιανούς. Ἀνάμεσα στὰ διάφορα ἡχητικὰ ὄργανα, ποὺ συνοδεύουν ἐδῶ τὸ λειτουργικὸ ᾄσμα στὴ Θεία Λειτουργία, ἀνῆκουν μικροὶ κῶδωνες καὶ σείστρα· κι αὐτὰ ἀνάγονται σ' ἀρχαῖα αἰγυπτιακὰ ὄργανα. Στὴν ἀνατολικὴ Ἐκκλησία τῆς Συρίας καὶ τῆς Ἀρμενίας, καθὼς καὶ σὲ ἄλλες ἀνατολικὲς Ἐκκλησίες, διατηρήθηκε ζωντανὸς ὁ ρυθμὸς ἐκεῖνος τοῦ πεζοῦ λόγου, ποὺ συναντήσαμε καὶ στὸ τελετουργικὸ ᾄσμα τῆς συναγωγῆς. Διαφορὲς ἀνάμεσα σὲ μακρὲς καὶ βραχεῖες ἀξίες σημειώνονται καὶ μὲ τὴ γραφὴ, λ.χ. στὴν ἀρμενικὴ σημειογραφία. Στὶς νεοελληνικὲς παραδόσεις τῶν βυζαντινῶν λειτουργικῶν ὕμνων, γιὰ ν' ἀναφέρουμε ἕνα παράδειγμα, λείπει ἀνάμεσα σ' ἄλλα ἡ ἀρχή, ποὺ σύμφωνα μ' αὐτὴ ἐνσωματώνονται στὴ μελωδία οἱ συλλαβές. Τὴν ἀρχὴ αὐτὴ πρέπει νὰ τὴ διακρίνουμε ἀπὸ τὴν ἐλεύθερη συμπλήρωση τῆς ἄτονης συλλαβῆς, καθὼς κι ἀπὸ τὴν συμπύκνωση καὶ τὴν ὀρθολογικὴ ὑποδιαίρεση τῶν ρυθμικῶν ἀξιῶν. Ὅταν σὲ κάποιο ὕμνο ἕνας στίχος ἔχει περισσότερες συλλαβές ἀπὸ τὸν προηγούμενο, τότε τὰ τέταρτα δὲν ὑποδιαιροῦνται σὲ δυὸ ὄγδοα ἢ σὲ τρίηχα, παρὰ εἰσάγονται καὶ ἄλλα τέταρτα ποὺ παρεμβάλλονται στὸ γενικὸ ρυθμό, χωρὶς αὐτὸ καὶ νὰ καταργῇ τὸ γενικὸ ρυθμό. Ἡ ἐνσωμάτωση ἢ κι ἡ ἀφαίρεση συλλαβῶν ἀνταποκρίνεται στὴ δυνατότητα γιὰ ἐλαστικὴ διαστολὴ καὶ σύντμηση, ποὺ ἐνυπάρχει στὴ γενικὴ ρυθμικὴ μορφή.

Ἡ μουσικὴ τῆς Βυζαντινῆς Αὐτοκρατορίας μετεῖχε μὲ ιδιαίτερη μεγαλοπρέπεια στὴν αὐλικὴ τελετουργία καὶ στὴν ἐκκλησιαστικὴ ἱεροτελεστία καὶ μαζί στὴν ὅλη ἱερὴ λαμπρότητα τῆς Αὐτοκρατορίας, ὅπου ἐξακολουθοῦσε νὰ παραμένῃ ζωντανὸ κάτι ἀπὸ τὰ θεῖα βασίλεια τῶν ἀρχαϊκῶν πολιτισμῶν. Καὶ σὲ ἀντίθεση πρὸς τὴν κρατικὴ ἐκκλησιαστικὴ ὀργάνωση ὑπῆρ-

χαν οί μοναστηριακές κοινότητες, όπου ή γαλήνη κι ή άταραξία πού έπικρατοϋσε συνέχιζε την κληρονομία της Στοάς.

Κυριαρχεί τελικά ή παράδοση στη βυζαντινή μουσική, κι ή κυριαρχία αυτή έκδηλώνεται ιδιαίτερα με τὸ άξίωμα, πώς δέν έπρεπε νά δημιουργοϋν νέες μελωδίες, παρὰ τύπους, πού ύποδιαιροϋνταν σέ τέσσερες αϋθεντικούς και τέσσερες πλάγιους ήχους. Τους τύπους αϋτούς μποροϋσαν νά ταξινομοϋν σέ διάφορες ομάδες, και νά τους βραχύνουν ή νά τους δίνουν μεγαλύτερη έκταση. Με τὸν ίδιο τρόπο ή βυζαντινή μουσική θεωρία δέν προχώρησε προοδευτικά, με την πρόθεση νά υπερνικήση ὅλο και νέα προβλήματα, παρὰ προσπάθησε νά διαφυλάξη σχολαστικά την άρχαία κληρονομία. Για την παγκόσμια ιστορία, πού ὀφείλει νά μελετᾷ ὄχι μόνο τὰ οϋσιαστικά περιεχόμενα, παρὰ και τους τύπους στην ιστορική πορεία τους, παρόμοιοι τρόποι, όπου κυριαρχεί ή αντίληψη νά διατηρηθῇ ή παράδοση, αποκτοϋν ιδιαίτερη σημασία. Οί τρόποι αϋτοί ὑψώνονται σέ χαρακτηριστικά έντονη αντίθεση πρὸς τὰ γεγονότα και τις ιδεολογίες, πού ανέπτυξαν οί προοδευτικές τάσεις της δυτικής Εϋρώπης, καθώς και οί σύγχρονες επιδιώξεις της Πρωτοπορείας.

Η ΘΕΣΗ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΣΤΗΝ ΠΡΟΣΠΑΘΕΙΑ ΤΩΝ ΞΕΝΩΝ

Τὸ τελευταῖο αὐτὸ σύντομο κεφάλαιο τὸ εἶχαμε ἀρχικὰ σχεδιάσει μιὰ ἀπλὴ ὑποσημείωση στὴν ἐνδέκατη σελίδα, μὲ σκοπὸ νὰ πραγματοποιηθοῦμε τὸ θέμα σὲ μεγαλύτερη ἔκταση καὶ μὲ περισσότερη ἀκρίβεια στὸ πέμπτο τεῦχος τῆς σειρᾶς. Ἀναγκαστικὰ στὴν ὑποσημείωση αὐτὴ θ' ἀναφέραμε μόνον τὶς μελέτες καὶ τὰ ἄρθρα, ποὺ νομίζουμε πὼς θὰ βοηθοῦσαν τὸν Ἑλληνα μελετητὴ νὰ διακρίνῃ τὴ θέση καὶ τῆς ἑλληνικῆς ἐπιστήμης στὴν προσπάθεια τῶν ξένων. Νομίσαμε ὅμως τελικὰ, πὼς ἂν ἐπιχειρούσαμε ν' ἀντικαταστήσουμε τὴν ὑποσημείωση μὲ μιὰ σύντομη ἔκθεση, θὰ συντελούσαμε καὶ μ' αὐτὴ νὰ γίνῃ περισσότερο φανερό, «πὼς μόνον μὲ ψυχικὴ ἐπαφὴ καὶ πνευματικὴ συνεργασία» θὰ ἦταν δυνατό νὰ τεθοῦν κάποτε οἱ βάσεις γιὰ μιὰ θέση καὶ τῆς ἑλληνικῆς ἐπιστήμης.

Ὁ Ἀγαμ. Μουρτζόπουλος¹ εὔχεται «τὴ γρήγορη ἔλευση ἐνὸς Μεσσία, πού, βλαστὸς τῆς παραδεδομένης.... σοφίας», τῆς σχετικῆς μὲ τὸ ἐκκλησιαστικὸ μας μέλος, «ἀλλὰ καὶ μύστης τῆς οἰκουμενικῆς ἐπιστημονικῆς σκέψης, θὰ δώσῃ τὰ δίκαιά της στὴν πρώτη, καὶ θ' ἀποκαλύψῃ τὶς σφραγισμένες ἀκόμα ἀλήθειες τῆς πρώτης στὴ δεύτερη». Οἱ σύντομες ὁμως μεταφράσεις, ποὺ δημοσιεύουμε στὸ τεῦχος αὐτό, συντελοῦν ἴσως νὰ κατανοηθῇ πὼς «ἀποκαλύψεις» στὴν περιοχὴ τῆς ἐπιστήμης — ἂν θὰ μπορούσαμε νὰ τὶς ὀνομάσουμε ἔτσι — προϋποθέτουν μακροχρόνια ἐπιστημονικὴ συνεργασία μὲ συγκεκριμένες κάθε τόσο κατευθύνσεις, καὶ εἰδικὰ γιὰ τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ μας, καθὼς γράφει ὁ σεβασμιώτατος Μητροπολίτης Διονύσιος Α. Ψαριανός, τὴν «ἐξασφάλισιν(ν) τῶν στοιχειωδῶν μέσων τῆς ἐπιστημονικῆς ἐρεῦνης καὶ μιᾶς καταλλήλου στέγης, ὡς σπουδαστηρίου καὶ βιβλιοθήκης καὶ αἰθούσης ἐπιστημονικῶν ὁμιλιῶν καὶ ἀνακοινώσεων»². Θὰ ἦταν μάλιστα, χωρὶς ἄλλο, εὐχῆς ἔργο, ἢ ἀπαραίτητη αὐτὴ στέγη νὰ ἰδρυθῇ τὸ ταχύτερο καὶ νὰ καθοδηγηθῇ στὰ πρῶτα βήματά της ἀπὸ

1. Βλ. Μουσικολογικά. Θεσσαλονίκη 1968, σελ. 10.

2. Βλ. τὶς σχετικὲς προτάσεις καὶ στὴ μελέτῃ τοῦ σεβασμιωτάτου Μητροπολίτου Λαοδικείας Μαξίμου, Ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ. Ἀθῆναι 1963.

τὸν σεβασμώτατο Διονύσιο Α. Ψαριανό, τὸν ἐκκλησιαστικὸ μουσικὸ, ποὺ συνδυάζει τὴ σοφὴ μουσικὴ ἰδιοφυΐα μὲ τὴν ἱκανότητα τοῦ ἐκτελεστοῦ — κάθε ἐκτέλεσή του ἀποτελεῖ πραγματικὴ ἀναδημιουργία — καὶ μαζὶ τὴν εἰδικὴ ἐπίδοσή του στὴν ἐπιστημονικὴ ἔρευνα καὶ μελέτη. Ὁ σεβασμώτατος, ὅπως ἀνέπτυξε στὴν εἰσήγησή του στὴ Δεύτερη Θεολογικὴ Συνάντηση τῆς Κοζάνης, τὸν Αὐγούστο τοῦ 1967, πιστεύει πὼς «ἡ Ἐκκλησία εἰς τὴν τελειότεραν τῆς ἔκφρασιν εἶναι κοινωνία λατρείας»... «λειτουργία εἶναι τὸ πᾶν ὅ,τι τελεῖται κατὰ θεῖαν τάξιν εἰς τὸν φυσικὸν καὶ πνευματικὸν κόσμον», καὶ γι' αὐτὸ «ἡ Ἐκκλησία ὑπὸ γενικὴν ἔννοιαν ὡς θεσμός καὶ ὡς ἔργον εἶναι θεία λειτουργία». Καὶ «ἀκριβῶς τῆς ἐννοίας καὶ τῆς οὐσίας τῆς Ἐκκλησίας δὲν δυνάμεθα νὰ ἔχωμεν γνῶσιν καὶ νὰ λάβωμεν αἰσθησιν παρὰ μόνον κατὰ τὴν Θεῖαν Λατρείαν, ὅπου τὰ πάντα ὁ βίος μας καὶ ἡ ζωὴ μας ἐνοῦνται ὀργανικῶς εἰς μίαν πνευματικὴν λειτουργίαν». «Ἡ ἱερωτέρα ἔννοια», συνεχίζει ὁ σοφὸς ἱεράρχης, «εἰς τὸν φυσικὸν καὶ πνευματικὸν κόσμον εἶναι ἡ ἔννοια τῆς λειτουργίας. Καὶ ἡ ἱερωτέρα πρᾶξις εἰς τὴν Ἐκκλησίαν εἶναι ἡ Θεία Λειτουργία».

Μὲ τὸ πνεῦμα αὐτὸ τελεῖ τῇ Θεῖᾳ Λειτουργίᾳ ὁ σεβασμώτατος, ψάλλει ὁ ἴδιος τὸν ὕμνωδιακὸ θησαυρὸ τῆς Ἐκκλησίας, καὶ σκέπτεται καὶ μελετᾷ τὰ προβλήματα του, ἐνῶ παρακολουθεῖ καὶ τὴν προσπάθεια τῶν ξένων, ὥστε ν' ἀποτελεῖ σήμερα τὸν ἰδανικὸ καθοδηγητὴ σὲ μιὰ Στέγη, ὅπου θὰ τεθοῦν οἱ βάσεις γιὰ νὰ πραγματοποιηθῇ κάποτε ἡ ἑλληνικὴ ἐπιστημονικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ θέση στὴ μελέτῃ τῶν ὕμνων.

Θ' ἀναφέρουμε τὶς κύριες μελέτες ποὺ δημοσίευσε ὡς σήμερα, καὶ πιστεύουμε, πὼς ὁ τρόπος τοῦ στὴν ἐκτέλεση τῶν ὕμνων καθὼς καὶ οἱ σκέψεις τοῦ καὶ τὰ συμπεράσματά του θὰ μπορούσαν ν' ἀποτελέσουν τὸ ἐπίκεντρο γιὰ κάθε νεώτερη προσπάθεια.

Στὴν Ἐπετηρίδα «Δίπτυχα Ὁρθοδοξίας» τόμ. Α' καὶ Β', Ἀθῆναι 1957, σελ. 154 κ. ἑξ. δημοσίευσε τὴ μελέτη «Συμβολὴ εἰς τὸ ζήτημα τῆς Ἑλληνικῆς Ἐκκλησιαστικῆς ἢ Βυζαντινῆς μουσικῆς». Ἀκολούθησαν οἱ μελέτες: «Ἡ Βυζαντινὴ Μουσικὴ ἐν τῇ Ὁρθοδόξῳ Ἑλληνικῇ Ἐκκλησίᾳ» (Ἀνάτυπον ἐκ τῆς «Οἰκοδομῆς», 1959), τρία ἄρθρα στὴν ἐφημερίδα «Δυτικὴ Μακεδονία» τῆς Κοζάνης, 4 Ἰουλίου, 18 Ἰουλίου καὶ 1 Αὐγούστου 1960 μὲ τὸν τίτλο: «Ἡ φωνὴ τῆς Ἐκκλησίας, Ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ» καὶ ἰδιαίτερα τὸ τρίτο ἄρθρο μὲ τὸν ὑπότιτλο «Τὸ διαφέρον τῶν ξένων καὶ τὸ ἡμέτερον χρέος», «Ἡ ἀρχαία μουσικὴ τοῦ Ἀκαθίστου Ὑμνου, 1961», «Οἱ ὕμνοι τῆς Ἐκκλησίας» («Οἰκοδομὴ», ἔτος Δ', Κοζάνη 1926, φύλ. 15), «Ἡ Βυζαντινὴ Μουσικὴ, ὡς ἐξηγεῖται καὶ ὡς παρεδόθη, 1967», καὶ «Ἡ Θεοτόκος ἐν τῇ Ὁρθοδόξῳ Ὑμνωδίᾳ, 1968».

Στὴν ἑλληνικὴ ἐπιστημονικὴ βιβλιογραφία γιὰ τὴν ἐκκλησιαστικὴ

μουσική μας, πού αναφέρεται στην προσπάθεια τών ξένων, ανήκουν και δυο διαλέξεις, ή πρώτη του Ντόμ Τάρντο και ή δεύτερη του Μ. Βελιμίροβιτς.

Ὁ Ντόμ Τάρντο μίλησε στην Αἴθουσα τοῦ Φιλολογικοῦ Συλλόγου «Παρνασσός», στίς 28 Ὀκτωβρίου τοῦ 1933, κι ἐπειδὴ τὸ συντηρητικὸ τότε κοινὸ πίστευε πὼς ή μελωδική δομή τῶν ὕμνων «τῆς ἐθνικῆς ἡμῶν ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς», καθὼς ἔγραφε ὁ Κ. Ψάχος, «ἀπὸ μιᾶς καὶ πλέον χιλιετηρίδος ἐν τῇ ἐκκλησίᾳ διασωθεῖσα, ὑπῆρξεν ἀείποτε μία καὶ ἐνιαία ἐν τῇ ὀρθοδόξῳ λατρείᾳ», δὲν δίστασε μὲ φωνῆς διαμαρτυρίας νὰ διακόψῃ τὸν ὁμιλητὴ, ὅταν σὰν «συμπέρασμα ἐν γενικαῖς γραμμαῖς τῶν διαφόρων ἐπιστημονικῶν ἐρευνῶν τῶν καθ' ἡμᾶς χρόνων», προσπάθησε νὰ ἐξηγήσῃ πὼς ὑπάρχει «γένεσις καὶ ἀνάπτυξις τῶν διαφόρων σταθμῶν τῆς ἐκκλησιαστικῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς». Ἡ ὁμιλία τοῦ Ντόμ Τάρντο δημοσιεύθηκε ἀπὸ τὸ «Ἱταλικὸν Ἰνστιτοῦτον Ἀνωτέρων Σπουδῶν» μὲ τὸν τίτλο: «Ἱερομονάχου Λαυρεντίου Τάρδου, Διευθυντοῦ τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς Σχολῆς τῆς Ἑλληνορρυθμοῦ Ἱερᾶς Μονῆς τῆς Κρυπτοφέρρης, Ἡ Βυζαντινὴ Μουσικὴ, ή γραφή καὶ ή ἐκτέλεσίς της. Διάλεξις δοθεῖσα εἰς τὸν Φιλολογικὸν Σύλλογον «Παρνασσόν», τὴν 28ην Ὀκτωβρίου 1933 (XII). Εὐρεῖα περίληψις τῆς διαλέξεως».

Ὁ Μίλος Βελιμίροβιτς, καθηγητὴς τῆς Ἱστορίας τῆς Μουσικῆς στὸ Πανεπιστήμιο Γαίηλ (Yale) στίς Ἑνωμένες Πολιτεῖς τῆς Ἀμερικῆς, «προσκεκλημένος τῆς Θεολογικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου», μίλησε «ἐνώπιον καθηγητῶν καὶ φοιτητῶν τοῦ Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης», ὕστερα ἀπὸ τριάντα χρόνια, «τὴν 27ην Φεβρουαρίου 1964», μὲ θέμα: «Ἡ μελέτη τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς εἰς τὴν Δύσιν». Ἡ ὁμιλία αὐτή, στίς γενικὲς γραμμές, ἐπαναλαμβάνει στοιχεῖα τῆς Εἰσαγωγῆς τοῦ Ἐγκον Βέλλες καὶ καταλήγει: «Τὰ προβλήματα εἶναι ἀναρίθμητα καὶ ἔχομεν ἀνάγκην νέων ἐργατῶν νὰ πυκνώσουν τὰς τάξεις μας, διότι οὐδεὶς ἐξ ἡμῶν ἔχει τὸ μονοπώλιον τῆς ἀληθείας, καὶ ή ἀλήθεια θὰ ἐκλάμπῃ μόνον, ἀφοῦ πολλοὶ ἐξ ἡμῶν ἐξερευνήσουν τὰς διαφορὰς ἀπόψεις οἰουδήποτε δοθέντος προβλήματος. Ἡμεῖς ἔχομεν μεγάλην ἀνάγκην νὰ ἐνημερωθῶμεν μὲ τὸ συντελούμενον ἐν Ἑλλάδι ἔργον καὶ νὰ ἐξοικειωθῶμεν μὲ τὰ ἀποτελέσματα του. Ἀφ' ἐτέρου τὸ ἔργον μας εἰς τὴν Δύσιν πρέπει νὰ γνωσθῇ εἰς τοὺς Ἕλληνας ἐρευνητάς, ὅποτε μετὰ ταῦτα δυνάμεθα ὅλοι ἀπὸ κοινοῦ ἀλληλοβοηθούμενοι νὰ συνεχίσωμεν τὸ ἔργον μας, τὸ ὁποῖον κατὰ πολὺ ὑπερβαίνει τὰς ἱκανότητας οἰουδήποτε μεμονωμένου ἀνθρώπου ἵνα τὸ καλύψῃ μόνος του». Ἡ ὁμιλία τοῦ Βελιμίροβιτς δημοσιεύθηκε στὸ Περιοδικὸ «Γρηγόριος ὁ Παλαμᾶς», Ὅργανον τῆς Ἱερᾶς Μητροπόλεως Θεσσαλονίκης, Ἔτος ΜΖ', Θεσσαλονίκη 1964, σελ. 309-312 καὶ 395-405.

Όταν τὸ 1935 κυκλοφόρησε ὁ πρῶτος τόμος τῆς σειρᾶς «Monumenta Musicae Byzantinae», ὁ Κ. Δ. Παπαδημητρίου δημοσίευσε στὸν δέκατο τρίτο τόμο τοῦ Περιοδικοῦ «Ἐκκλησία», τοῦ ἐπισήμου δελτίου τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, σελ. 291α-294α, ἄρθρο μὲ τὸν τίτλο «Ἐκδοσις χειρογράφων Βυζαντινῆς Μουσικῆς», ὅπου χαιρετίζει μ' ἐνθουσιασμό τὸ ἔργο τῶν Χαΐγκ, Τίλλυαρντ καὶ Βέλλες, παρέχει τὶς πρῶτες πληροφορίες σχετικά καὶ συνιστᾷ: «Ἰδιαιτέρως ὅμως οἱ Ἕλληνες ἐπιστήμονες εἶναι δίκαιον νὰ παρακολουθήσωσι μὲ ὅλως ἰδιαίτερον ἐνδιαφέρον τὰς σπουδαίας ταύτας ἐκδόσεις, αἱ ὁποῖαι θὰ φέρουν ἀργὰ ἢ γρήγορα εἰς φῶς νέους κεκρυμμένους θησαυροὺς τοῦ Μεσαιωνικοῦ μας Πολιτισμοῦ».

Στὴ βιβλιοθήκη τοῦ σεβασμιωτάτου Μητροπολίτου Σερβίων καὶ Κοζάνης Διονυσίου Α. Ψαριανοῦ ὑπάρχει καὶ δακτυλογραφημένη σχετικὴ Ἀνακοίνωση τοῦ Κ. Δ. Παπαδημητρίου μὲ τὸν τίτλο «Περὶ τῶν προόδων τῆς βυζαντινῆς παλαιογραφίας», ὅπου ἀναφέρονται περισσότερες λεπτομέρειες γιὰ τὶς ἐκδόσεις καὶ τὰ σχέδια τῶν Εὐρωπαίων ἐρευνητῶν.

Στὴ φιλόξενη βιβλιοθήκη τοῦ σεβασμιωτάτου ὁ μελετητὴς μπορεῖ ἀκόμη νὰ συμβουλευθῇ σὲ δακτυλογραφημένο ἀντίγραφο τὴν ἀπάντηση τοῦ καθηγ. Γ. Σωτηρίου καθὼς καὶ τὸ ὑπόμνημα τοῦ Κ. Ψάχου στὸ ἐρώτημα τοῦ Πατριαρχείου σχετικά μὲ τὴν ἐκδοση τοῦ Ρουμάνου J. D. Petresco, *Les idiomes et le canon de l' Office de Noël*. Paris, 1932. Τὸ ὑπόμνημα τέλος τῆς Ἑλδας Γεωργ. Νάζου «Πρὸς τὸ Διοικητικὸν Συμβούλιον τοῦ Μουσικοῦ καὶ Δραματικοῦ Συλλόγου «Ὁδεῖον Ἀθηνῶν» (Μάϊος 1955) — σὲ δακτυλογραφημένο κι αὐτὸ ἀντίγραφο στὴ βιβλιοθήκη τοῦ σεβασμιωτάτου — κατατοπίζει τὸν μελετητὴ σὲ πολλὰ ζητήματα τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς.

Μὲ τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ ἔχει ἀσχοληθῇ καὶ ἡ Μέλπω Μερλιέ, καὶ ἡ μελέτη τῆς «Ἐνα μουσικὸ χειρόγραφο τοῦ Δημητρίου Λώτου, φίλου τοῦ Κοραΐ», (Ἑλληνικά, τόμ. 6ος, Ἀθῆναι 1933, σελ. 37 κ. ἐξ.) ἀνήκει στὸν κύκλο τῆς βιβλιογραφίας ποὺ ἀναφέρουμε.

Νεώτερες μελέτες δημοσίευσε καὶ ὁ Μάρκος Δραγούμης: Δύο ἄρθρα στὴν ἐφημερίδα «Καθημερινή», 17 καὶ 18 Μαΐου τοῦ 1962, μὲ τὸν τίτλο «Ἡ μουσικὴ τῆς Ἀνατολικῆς Ἐκκλησίας πρὶν ἀπὸ τὸν 15ον αἰῶνα», καὶ τὴ μελέτη «Ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ στὸ Βυζάντιο», (Ἐκδόσεις τοῦ Ἰνστιτούτου τῶν Ἀνατολικῶν Σπουδῶν τῆς Πατριαρχικῆς Βιβλιοθήκης Ἀλεξανδρείας. Ἀριθ. 16. Χαριστήριος τόμος τῷ Θεοδώρῳ Δ. Μοσχονᾷ. Ἀλεξάνδρεια 1967, σελ. 125-132).

Τέλος ὁ Μάρκος Δραγούμης μὲ τοὺς Μιχαὴλ Ἀδάμη, Ἀγλαΐα Ἀγιουτάντη καὶ Κωνσταντῖνο Φλῶρο συνεργάσθηκαν στὸν πρῶτο τόμο τῶν «Studies in Eastern Chant», ed. by Milos Velimirovic. London 1966.

Ὁ μελετητὴς δὲν θὰ ἔπρεπε ν' ἀγνοῇ καὶ μιὰ ἀκόμα μελέτη στὴ σειρὰ

«Ἐκδόσεις τοῦ Γαλλικοῦ Ἰνστιτούτου Ἀθηνῶν» — Μουσικὸ Λαογραφικὸ Ἀρχεῖο, διευθ. Μ. Μερλιέ, ἀριθ. 24: Bertrand Bouvier, Δημοτικὰ τραγούδια ἀπὸ χειρόγραφο τῆς Μονῆς τῶν Ἰβήρων, Ἀθήνα 1960, καθὼς καὶ τὴν ἐργασία τῆς Δέσποινας Β. Μαζαράκη, Μουσικὴ ἐρμηνεία τῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν τῆς Μονῆς τῶν Ἰβήρων.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- W. Wiora, *Schrift und Tradition als Quellen der Musikgeschichte* (Kgs Bamberg 1953).
- A. Kutz, *Musikgeschichte und Tonsystematik*, 1943.
- J. Handschin, *Der Toncharakter*, 1948.
- C. Sachs, *The History of Musical Instruments*, 1940.
- A. Buchner, *Musikinstrumente im Wandel der Zeiten*, 1956.
- Thr. Georgiades, *Der griechische Rythmus*, 1949.
- Thr. Georgiades, *Musik und Rythmus bei den Griechen*, 1958.
- O. Combosi, *Tonarten und Stimmungen der antiken Musik*, 2/1950.
- Eric Werner, *The sacred Bridge*, 1958.
- O. Söhngen, *Theologische Grundlagen der Kirchenmusik*, *Leiturgia*, 4, 1957/58.
- O. Wessely, *Die Musikanschauung des Abtes Pambo* (Oesterr. Akad., Phil. — hist. Klasse 1952, Nr. 4).
- E. Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, 2/1961.
- Eric Werner, *New Studies in the History of the Early Octoechos* (Kgr. Utrecht 1962).
- J. Handschin, *Das Zeremonienwerk Kaiser Konstantins und die sangbare Dichtung*, 1942.
- Hernica Follieri, *Initia hymnorum Ecclesiae Graecae*, Citta del Vaticano, 1060-1966. (Studi e Testi 211-215 bis.).
- J. Handschin, *Gesungene Apologetik und andere Beiträge in Gedenkschrift J. Handschin*, 1957.
- J. Handschin, *le chant ecclésiastique Russe* (AMI 24, 1962).
- H. Husmann, *Grundlagen der antiken und oriental. Musikkultur*, 1961.
- Μπαροῦχ Ι. Σιμπῆ, *Φλεγόμενη Βάτος*, Ἀθήναι 1968.

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

- Abh. B. A. *Abhandlungen der bayerischen Akademie der Wissenschaften*, philos. — philol. Classe.

- A. B. S. Annual of the British School at Athens.
 AMI Acta musicologica.
 B. Z. Byzantinische Zeitschrift.
 J. H. S. The Journal of Hellenic Studies.
 J. T. S. The Journal of Theological Studies.
 M. M. B. Monumenta Musicae Byzantinae.
 O. C. Oriens Christianus.
 Sb. B. A. Sitzungsberichte der bayr. Akademie der Wissenschaften, philos. — philol. und histor. classe.
 Z. M. W. Zeitschrift für Musikwissenschaft.



